音乐文化史论丛
RESEARCH SERIES ON CULTURAL HISTORY OF MUSIC

学无界 知无涯
——释论音乐为一种历史和文化的表达

ON MUSIC AS AN EXPRESSION OF HISTORY AND CULTURE

洛秦音乐文集
COLLECTED ESSAYS
LUO QIN

海音乐学院出版社
HAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

学无界　知无涯

——释论音乐为一种历史和文化的表达

洛　秦　著



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

学无界 知无涯:释论音乐为一种历史和文化的表达:洛秦音乐文集/洛秦著.—上海:上海音乐学院出版社,2006.10

(音乐文化史论丛)

ISBN 978-7-80692-241-5

Ⅰ.学… Ⅱ.洛… Ⅲ.音乐史—研究—世界 Ⅳ.J609.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 123206 号

书　　名　学无界 知无涯——释论音乐为一种历史和文化的表达——洛秦音乐文集

著　　者　洛　秦

责任编辑　夏　楠

封面设计　帝王设计室

出版发行　上海音乐学院出版社

地　　址　上海市汾阳路 20 号

印　　刷　中共上海市委党校印刷厂

开　　本　850×1168　1/32

印　　张　13.75

版　　次　2007 年 4 月第 1 版　2007 年 4 月第 1 次印刷

印　　数　1-2,100 册

书　　号　ISBN 978-7-80692-241-5/J.234

定　　价　36.00 元

上海市重点学科建设项目资助　项目编号:T0701
上海市教育委员会E-研究院建设计划项目资助　项目编号:e05011

音乐文化史论丛

主　编

杨燕迪　韩锺恩

副主编

钱亦平　洛　秦　萧　梅

献给：

家父洛地先生

恩师夏野先生

总 序

钱仁康

费孝通先生在文化问题上提出“文化自觉”的观点。他说:每一个民族、国家对自己文化的来源、历史发展、特点(包括优点和缺点)以及发展趋势要有自觉的了解。我们既不复古,也不全盘西化。他对此概括了四句话:“各美其美,美人之美,美美与共,天下大同。”

我们研究本民族的音乐文化,要有自知之明,即“自觉的了解”;研究西方音乐文化,要取其所长,补其所短,既不能搞“欧洲文化中心论”,也不能搞“中国文化中心论”,这就是“各美其美,美人其美,美人之美,美美与共,天下大同。”

研究音乐文化的范围很广。从纵的方面说,是古今中外音乐史的研究,通过音乐史的研究,可以了解音乐文化的源流和变迁,达到鉴往知来、鉴古知今的目的;从横的方面说,音乐文化的研究涵盖音乐科学的各个领域,包括音乐美学、音乐史学、音乐考古学、音乐声学、音乐民族学、音乐社会学、音乐心理学、音乐生理学、音乐教育学、音乐评论、音乐欣赏、作曲法、曲式学、和声学、复调音乐、配器法、乐器法等等。通过东西音乐和中外音乐的比较

研究,可以达到"他山之石,可以攻玉"和"知己知彼,百战不殆"的目的。

《音乐文化史论丛》的九部音乐论著,都是以史为纲,纵笔成趣,诚如司马迁所说:"亦欲以究天人之际,通古今之变,成一家之言。"内容涉及"音乐文化发展的理论与历史研究"、"音乐形态发展的理论与历史研究"和"中国当代音乐文化发展研究。"我相信这部丛书的出版问世,必将有助于我国音乐文化事业的推陈出新和发扬光大。

目 录

上篇

历史的音乐解读

三分损益不等于五度相生

定义,即对概念的定义——阐发其确定的含义。它反映于构成概念内涵的基本特征。如果违反了定义规则,概念便失去了认识价值。

在我国律学史上主要存在着三种律制,即三分损益律、纯律、十二平均律。纯律,也称自然律,在我国主要出现和应用在古琴的音乐实践上;十二平均律,简称平均律,因为其将八度分成弦长比相等的十二个半音,故亦称十二等比律,我国明代数学家、律学家朱载堉首次用实际数值确定了十二平均律,这是中国律学史上的一项重大贡献。虽然,以平均律作为一种律制的想法和观念,大约在我国先秦时期就已产生了。

"三分损益"是我国最早的律学理论,它初见于《管子·地员篇》(约成书于春秋战国"约公元前 730 ~ 前 654"之际)。关于它,多年来许多音乐辞典、音乐理论著作在介绍或论述三分损益这一律学计算法和律制时,一直把其与"五度相生"认作为是同一事物。如:

《辞海》云:“[三分损益法]亦称‘五度相生法’”。

《音乐辞典》(王沛伦编)《乐语编》云:“古代希腊大乐律家毕达哥拉斯(Pythagoras),……亦用此三分损益之法以研究希腊律的组织”。(1)

近期刊登在《中国音乐》(一九八五第二期)上的傅蒙的《民歌调式记谱问题商讨》一文中说:“我国古代以三分损益(五度相生)法来制定音律。以宫(1)为基础音向上五度求得征(5),第二个五度得商(2),第三个得羽(6),第四个得角(3),第五个得变宫(7),第六个得变徵(#4)。由宫向下五度得清角(4),第二个五度得闰。(b7)”。

然而,我以为,三分损益并不等于五度相生。不揣初学的浅陋,现将个人的看法论述如下,请教于各位师长、前辈学者们。

一

先将“三分损益”和“五度相生”分别作一扼要介绍。

三分损益,出自《管子·地员篇》,相传为春秋战国之际的管子所作,是我国最早见于记载的律学理论。其生律之法:是,把一个振动体——弦,将其长均为三,相继“三分损一”、“三分益一”,即以2/3、4/3交替相乘而得各音(宫、商、角、徵、羽)构成其律。其生律次序为:(1)宫→徵、(2)商←徵、(3)商→羽、(4)角←羽、(5)角→(变宫)。继《地员篇》后,有《吕氏春秋·音律篇》(战国时吕不韦主持编撰,约公元前249~前237),以三分损益原理推定黄钟、大吕等十二律位。其生律次序为:(1)黄钟→林钟、(2)太簇←林钟、(3)太簇→南吕、(4)姑洗←南吕、(5)姑洗→应钟、(6)蕤宾←应钟、(7)大吕←蕤宾、(8)大吕→夷则、(9)夹钟←夷则、(10)夹钟→无射、(11)仲吕←无射、(12)仲吕→(清黄钟)。

五度相生,则是,从一音出发,每隔五度确定一音,连续相生。

将所确定的诸音顺音序作八度移位，然后纳入一个八度之内，构成律制。作图示之如下：（本图只标音名，不标音高）

向上生律：

c→g→d→a→e→b→#f→#c→#g→#d→#a→#e→#b

向下生律：

bbd←bba←bbe←bbb←bf←bc←bg←bd←ba←be←bb←f←c

由上可见，一、五度相生法是以“五度”为基本单位的生律方法；二、五度相生律，是以严格按照五度相生法获得的诸五度音距所构成的律制；三、其生律之法无论是向上（2/3）、还是向下（3/4），都是以五度为间隔。这种连续五度的构成称为“五度音列”。五度相生法将“五度音列”付诸音乐实践，按一定的结构可构成五度律音阶。现将五度律大音阶，亦称“自然大音阶”，作表示之如下。（见表一）

为了便于比校，再将“三分损益”构成音阶的情况作表如下。（见表二）

（表一）

五度相生生律次序	音名	与主音的弦长比	距主音的音分值	相邻两音间的音分值
1	c^1	1	0	
				204
3	d^1	8:9	204	
				204
5	c^1	64:81	408	
				90
向生下律	f^1	3:4	498	
				204
2	g^1	2:3	702	
				204
4	a^1	16:27	906	
				204
6	b^1	128:243	1110	
				90
	c^2	1:2	1200	

（表二）

三分损益生律次序	音名	与主音的弦长比	距主音的音分值	相邻两音间的音分值
1	宫	1	0	
				204
3	商	8:9	204	
				204
5	角	64:81	408	
				114
12	清角	131072:177147	522	
				180
2	徵	2:3	702	
				204
4	羽	16:27	906	
				204
6	变宫	128:243	1110	
				90
	宫	1:2	1200	

以上可见，“三分损益”与“五度相生”两个律制在构成同一七声音阶时，除了“五度相生”的 F 音位和“三分损益”的清角位外，它们的其他六个音的生音（律）次序、与主音的弦长比、距主音的音分值，以及相邻两音间的音分值都是相等的，所以二者初视为同一事物是有一定道理的。然而，我以为二者在本质上及实际上却是不同的。

二

“三分损益”与“五度相生”的差异在哪里呢？

1、生律法与所生的律，一般认为是一致的，“三分损益”法所生的律，即“三分损益”律；“五度相生”法所生的律，即“五度相生”律。实际上并不是这样。“三分损益”法所生的是“三分损益”律，确然，“五度相生”所生的律则是不确定的。因为“五度相生”的“五度”概念是不确定的。由于两种不同的“五度”，从而得

到的是两种不同的律位及其律制。

一种是"纯五度",即由倍音列原理构成的音距。因为"纯五度相生"在八度内构成的十二律所产生的大、小半音之差数,造成了#b 律不能回复到 c 律的现象(#b 律比 c 律高一个最大音差)。要使#b 律全等于 c 律,求得一种将八度均等为十二个频率比相等的半音的律制,那是另一种律(制)即"十二平均律"(亦称"等比律"),从而使"五度"采用了另一种"五度",即"平均律五度",换言之,将"纯五度"减小最大音差的十二分之一,获得"平均律五度",将"平均律五度"生律十一次,构成了"十二平均律"。

可见,"五度相生"法中的"五度"与其所生之律、律制都是不确定的;而"三分损益"的基点,即律比是既定而不可移易的——至少在理论上。因而,"三分损益"与"五度相生"二者是不同的。

2、 在我国律学史上,一直有人对"三分损益"法(推算出十二律后)能不能"周而复始"的这个问题进行着探索。汉代时的郎中京房就是以"三分损益"所得十二律不均等,在十二律后继续"损益"相生,提出了"六十律"理论;由于"三分损益"法生律越多,越接近起点——"周而复始",于是,南北朝时期的钱乐之在"京房六十律"基础上进一步加以推算,至"三百六十律"。"三百六十律"是由"三分损益"的往返生律法所构成的,但,"三百六十律"并未穷尽,也是不可能穷尽的律数,最终也不可能"周而复始"的。

3、按倍音列原理的"纯五度"相生得到的律也同样产生生律十二次后不能重返第一律的问题,"纯五度"所生的律也是不可穷尽的。那么,"三分损益"与"五度相生"(纯五度)在不可穷尽律位上是否相合呢?我们知道"五度相生"以"五度音列"向上或向下生律。当它向上生构成十二律时,此十二律中的七个本位音(c d e f g a b)的五个变化音(#c#d#f#g#a)之间的律比和音分值与"三分损益"构成的十二律是相同的;但是,当它向下生取本

位音 f 以及五个变化音（$^{b}d^{b}e^{b}g^{b}a^{b}b$），加上其它上生的六个本位音构成十二律时，此十二律中的小二度、小三度、小六度、四度、减五度、小七度所产生的律比和音分值与“三分损益”构成的十二律则是不相同的。（关于这点，请参见沈知白先生《中国音乐史纲》第 31 - 32 页）[(2)]

三

以上，是“三分损益”与“五度相生”二者在具体现象上的差异。律、律学，其本质是一种理论，一种音乐思想的产物。

1、二者在律位的生成方法上是不同的。“三分损益”，是由一点即一个出发点，以“三分损一”产生即得到上方的另一个音，接着以“三分益一”产生即得到下方又另一个音，如此不断相生得到各音，构成律。“五度相生”，是从某一音出发，向上取五度确立另一个音的音位，再由此第二个音继续向上取五度确立再一个音的音位，连续相生得各音（律），从而确定在八度内的十二个音位；不断向下取五度亦同。

因此，“五度相生”法以“五度音列”构成连续的“上五、或下五”（2/3、或 3/4）；而“三分损益”法以“损一”确立上方（纯）五度，“益一”确立下方（纯）四度，即“一损一益”构成往返的“上五下四”[(3)]（2/3、4/3）。二者显然是不同的。

2、前提不同的各自生成方法，反映了不同的逻辑思维。在前文所述的两种律制的生律次序上可观察到：“三分损益”反映了生律思维上的往返“损益”交替的逻辑形式；“五度相生”反映了其生律思维上的连续“五度音列”递进的逻辑形式。

3、二者的生律的思维方向显然是相反的。“三分损益”具有逆顺交替而无穷往返的延伸性；而“五度相生”，则是连续顺向（或逆向）而旋转的循环性。

4、事实上,“三分损益”与“五度相生”本来就是两回事。

“三分损益”是我国最早的律学理论;而“五度相生”,则是由希腊哲学家兼数学家毕达哥拉斯所最初提出的,因此通常也称“毕达哥拉斯乐制”。大约要到清代,“五度相生”才传入我国。

问题是很清楚的,不论在律学的理论分析和律学的理论实际上:

“三分损益”与“五度相生”二者来自各不相同的源头,必然导致在律学思维、生成方法、生律范围,以及具体现象上的差别。结论是,“三分损益”并不等于“五度相生”。

结 束 语

“三分损益”与“五度相生”在历史发展过程中,它们的地位曾有过变化的过程。

笔者以为,二者自提出之时起,就开始了对“平均律”的追求,在这点上,它们的律制思想观念是相同的。只是因为在当时的社会、科学、文化条件下,既无可能,也无需要对音律进行像后世律学家们那样的研究。

由于“三分损益”与“五度相生”各自生长在不同的民族的历史文化土壤上,律学思维、生成方法、生律范围等的差异,二者经历了不同的发展历史,在中国五声性音乐体系和欧洲七声大、小调音乐体系的产生、发展过程中起着不同程度的影响。

经过一个很长很长的时期,约二千多年之后,才确定了真正的“十二平均律”。这,可以说是“三分损益”和“五度相生”长期共同追求的一个目标——“周而复始”;同时又是对“三分损益”和“五度相生”的一种否定。当然,一种新律制的确定,并不等于是对旧律制的替代。“三分损益”和“五度相生”都仍按着自己的特点生存在各自的音乐体系之中。如,按振动体的长度、长短比构成音律的

“三分损益”原理，体现在我国筝、瑟、笙、箫（即排箫）这类一弦一音、一管一音，集多弦（管）为一器的“每调而退柱”、“品声按柱”的民族乐器之中；“五度相生”的“五度音列”构成的框架概念则一直被竖琴、钢琴等乐器的调音所采用。

然而，又一层次上的意义在于：十二平均律曾是我国古代“三分损益”与古代希腊“五度相生”共同追求的一种律及律制，当十二平均律确定之后，对前二者的否定的同时，“三分损益律”、“五度相生律”、“十二平均律”三者更呈现出它们各自的区别和特点来。

到近、现代，我国音乐的前辈们为了民族音乐的发展和提高，对外来音乐文化的引进和介绍作出了不少贡献。鉴于当时的历史状况和文化背景及实际需要，在介绍“五度相生”之时，将它与“三分损益”视为同一，是完全可以理解的。但是，到了今天，在我们音乐理论研究、律学研究中，如果继续将“三分损益”与“五度相生”视为同一事物，就将造成：

① 音乐现象与本质发生混淆；

② 音乐理论思维、理论实际与具体音乐实践之间发生混淆；

③ 律的生成法与律、律制发生混淆。

因此，笔者提出了以上的看法。

（1）毕达哥拉斯所用之律是“五度相生律”，《辞典》之所以称毕达哥拉斯“亦用三分损益之法”是编者将二者看作为同一事物的反映——笔者注。

（2）沈先生《中国音乐史纲》第32页的图表中有两处误植。夹钟“毕氏音律”的27:23当为27:32，蕤宾“纯律”23:45当为32:45。

（3）很显然，“三分损益”是往返的“上五下四”，不存在“下五度”生律

的观念,因此,前文所引的傅蒙同志所说的“由宫向下五度得清角,……”,是不妥的。如本文图表二所示,清角位当“三分损益”第十二次相生而得。

（原载《音乐艺术》1986年第2期）

从声响走向音响
——中国古代钟的音乐听觉审美意识探寻

引　言

如果说,整个视觉艺术的美术史是一部关于视觉方式的历史,关于人类观看世界所采用的各种不同方法的历史[1],那么,整个听觉艺术的音乐史就是一部关于听觉方式或听觉意识的历史,也即关于人类以她拥有的听觉生理机制来聆听世界所采用的各种不同方法的历史。关于过去的音乐(听觉)意识,是由于音乐历史的存在所构成的。而人类之所以能感知有这样一个过去,也正是由于存在着这样一种关于过去的音乐(听觉)意识。法国历史学家雷蒙·阿隆曾明确指出:"因为只有这种意识才有引起对话和选择的可能性。否则,个人和社会有着一个为他(它)们所不知道的,为他(它)们被动地承受下来的过去。"[2]

从这一意义上看,对于过去的音乐(听觉)意识的探求和寻找,便成了古代音乐文化研究的关键。然而,过去的音乐(听觉)意识在哪里？又往哪里去寻找？

格罗塞说："艺术的根源，就在文化起源的地方。"[3]那么，音乐是艺术中的一类，它的起源及其听觉意识的发生，也就必然在艺术、文化起源的地方。

中国文明的历史，居今已有三千余年[4]。它古老的音乐艺术的容貌当然早已不复存在，要寻找它的起源和探究其(听觉)意识的发生是不容易的，这是由于音乐是声音的艺术这一属性所决定的。也正是因为这一属性，为此在音乐起源的同时必然产生了音乐(听觉)意识转化为声音现象之间所需要的媒介物——乐器(也包括人声。但是，由于人的生命的衰亡，可能也由于古代初期尚未发明乐谱，或也许失传，至今还没有发现，使得我们很难将古代初期的声乐情况作比较客观的再现)。古代的乐器中有许多由于构成的材料质地的因素，一直还幸存着。于是，一经人们发现并挖掘了它们，便有极大的可能使它们从在大地千年的沉睡中苏醒过来，重显其当年的风采、英姿，从而使我们有可能去追寻古代音乐的起源和发展，窥探古代音乐(听觉)意识的发生和演化。所以，德国音乐学家、乐器学家萨克斯称它是"在艺术中意味着不朽的、固定的、可以捉摸的东西。"[5]

本文拟在音乐史学、音乐考古学的基础上，从音乐美学的角度，对中国古代最具有代表性的乐器之一——钟的发展及在它身上所呈现出来的古人的音乐听觉审美意识，作一些探讨。

敲击类乐器是我国古代，也是人类历史上最早形成和音乐史早期最重要的乐器。这种历史现象，从客观上讲，是与当时的生产力发展的条件，人们对自然物质的认识程度，以及人们从声音这一物体振动的物理现象上，所获得美感的经验的多少是分不开的。在我国古代音乐史上，敲击类乐器中最具有代表性的是青铜编钟。青铜编钟以它们宽阔的音域、齐全的音律、既洪亮又深沉的音响，以及雄健庞大的形制和规模、神秘奇异的纹饰、精致讲究

的工艺，独占乐器群的鳌头，成为“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”八音之首。根据八音分类的次序，我们可以估量到属“金”类的青铜编钟在当时人们观念中的地位。就像日本音乐学家林谦三在其《东亚乐器考》中指出的那样：中国“古时的八音分类法，恐怕不仅为了分类的必要而分类，还相当根据着哲学上的思想而建立起来的。”因此，我们可以说，中国古代的青铜编钟在一定程度上集中地体现了华夏民族在进入文明社会和文明社会初期的文化、宗教、艺术，以及审美意识、时代风尚。

钟的发展成长过程经历了一个漫长的历史阶段。在新石器晚期的陕西长安客省庄的古代遗址中，发现了一个陶钟，它是新石器时代晚期的遗物。它的形制很近似商代的钟，体呈长方形、中空而有柄[(6)]。陶钟在一定程度上脱离了实用器皿而成为了类乐器性的器具。它上承生产用具、下接铜钟，处于钟产生过程和发展过程中的过渡性阶段。郭沫若在其《青铜时代》中指出，原始钟铎是由竹、木制成；唐兰在其《古乐器小记》中认为，钟初由竹制，后由陶制，再后为铜制[(7)]。还有人提出钟由筒演化而来，并且作了这样的发展序列的阐述：

竹筒——木筒——陶钟——铜钟[(8)]。

一直存在着这样的推测，在青铜时代之前的“纯铜时代”中应该有以纯铜铸造的钟，它是陶钟与青铜钟之间的过渡。这一推测，现在已被公布的湖南宁乡县老粮仓师古寨山顶出土的商代象纹大铙所证实。出土的五件铙中的一件，据同位素源 X 射线荧光仪检测表明，铜的含量竟占百分之九十八点二二[(9)]。

进入青铜时代后，钟的发展不断繁盛，逐渐趋于定型化和规范化。湖南乡宁出土了商代“兽面纹镛”；河南辉县出土商代编铙一套三枚；河南安阳殷墟妇好墓出土一套五枚的“亚铙㢸编铙”；陕西扶风齐家村出土的西周晚期一套八枚的“中义和钟”；河南信阳长台关出土一套十三枚战国编钟；湖北随县出土战国曾

侯乙墓编钟一套六十五枚。

通过对以上一系列的记载和实物的叙述,我们对钟的发展是否可以这样推测:

陶器→→竹钟或木钟→→陶钟→→铜钟→→青铜编钟

这当然只是对以上所述的一个拟想,也即钟乐器在逻辑上可能会经过的大致演变序列。列宁曾指出过,逻辑的东西和历史的东西不会完全一致。逻辑的推测是清除了历史偶然性后所得到的,而历史本身则远远要比逻辑的东西丰富和复杂。不论我们的研究是否足够深入和详尽,也不论我们对以上钟的演变序列和构想能否完全成立,但是,由不是乐器的器物发展成为真正的乐器,这样的过程是无疑的。

从乐器进化角度和乐器的物理特性上来分析,陶钟作为初级型态的乐器,在音乐上的意义的确要比竹制的、木制的钟(如果陶钟确实是从竹制、木制钟演化过来的话)大得多。但是,与后来的铜钟相比,无论从材料的质地上、制造的工艺上、外观的形体上,更重要的是在声音的效果上都具有性质上的差异。而且,陶钟作为初级型态的乐器,或多或少还带有从用具演化而来的痕迹。因此,如果从音乐听觉的意义上来界定它,那么,陶钟还只属于音乐艺术蒙昧时期的类乐器或前乐器,它所体现的是响器的功能。因为这种材料质地构成的器物所产生的振动还不是很有规律,所发出的声音还不具有固定的频率,它的发声只是一种不规则的重迭的合成波,远没有达到后世乐器发声的那种乐音效果。因此,陶钟反映的仅是物体自然简单状态的、振动不很规律的、音高不固定的、音色不纯净的、发声粗拙的声响,还没有进入到有规律、有韵律、有固定频率音高的,音乐中需要的音响的标准。

尽管它是那样的简陋、原始,既不美听、也不美观(至少我们现在看来如此),但是,这丝毫不会削弱它在人类音乐美感发展中所起的作用。在它那个时代、环境里,陶钟足以完成人们附于

它的艺术使命,也许它的功能是偶然被发现的,但终究它还是以一定的自觉的意识担当起它所具有的角色。这样的变化,可以说是人们由创造物质产品而转化进入到创造精神或半精神产品的过程,也是人们在声音艺术上的美感经验逐渐积累的过程。汉斯立克说:“大自然没有给我们一套现成的、准备好了的乐音体系作为艺术素材,它只给了我们一些物质的原始材料,我们利用这些材料,使之为音乐服务。对我们说,重要的不是动物的声音,而是动物的肠子,音乐不是从夜莺而是从绵羊得到更多的好处”[10]汉斯立克虽然阐述的是用动物肠子制成弓弦乐器,但他很明确,而且很精辟地阐述了音乐艺术与自然界的关系。如果说,人类发明实用的工具是他借助自然来满足自己的需要而征服自然,为了征服它们,人在它们中间加进了另外一些自然界的对象,使自然界反对自然界[11];那么,乐器的产生和发明,在很大程度上更具有音乐审美的认识功能,它逐渐脱离了工具的实践性,并且注入了人们的审美观念和意识。

说到底,乐器的发展实质上是一种音乐意识变化和发展不断地物态化活动的过程。因为,它不仅体现在为了表现音乐意识的目的而使用什么样的自然界固有的材料上,而且,还体现为以什么样的方式来运用这些材料。

我们从所有出土的青铜钟来考察,可以发现一个极为奇特的现象,即它们的钟口几乎一律都是呈橄榄形。虽然我们现在还没有发现大量的实物能说明橄榄形钟口是由圆口钟演化而来的,但是,这种不自然的形制决非是无意识的偶然造形,而必定是在无数次的反复实践中,一定的声学经验下对自然状态的圆口钟形制的人为的、自觉的、有意识的处理加工。根据声学原理分析,呈橄榄形钟口的钟的声音持续时间(混响时间)要比呈圆口形的钟短得多,也即前者比后者具有更大的衰减率。再者,因为青铜钟是以混合金制成的,与纯铜钟相比,由于其物质材料具有较大的内

部阻尼，所以青铜钟的衰减率比纯铜钟大得多，混响时间要比纯铜钟短得多。[13]因此，这种质地、形制的钟更适合于古代雅乐的音乐风格（林谦三语），也便于与各类乐器进行合奏。

《周礼·冬官考工记六》载：钟"厚薄之所动，清浊之所由出，侈弇之所由兴，有说。钟已厚则石，已薄则播。侈则柞，弇则郁，长甬则震，是故大钟十分其鼓间，以其一为厚。小钟十分其钲间，以其一为之厚。钟大而短，则声疾而短闻，钟小而长，则其声舒而远闻。为遂，六分其厚，以其一为之深，而圆之。"

以上所述的钟在制造材料上、形制构造上的变化，以及古籍中古人对制造钟和钟发声效果的认识，表明了古人已逐渐建立了音响观念，反映了古人对音响审美趣味的追求。这种变化、发展是一种声音经验、感受的积累和对物体在音乐物理特性上开始自觉地把握的综合结果。

青铜钟之所以能发展到如此程度，是与它在当时人们的思想观念中的地位、存在的阶层、社会环境里的功能范围等分不开的：

"夫乐，天子之职也；夫音，乐之与也；而钟，音之器也。"（《春秋左传》）

诸侯"息于钟鼓之乐"（《墨子》）；"君子，以钟鼓道志。"（《荀子》）

"凡钟为金乐之首，其声一宣，大者闻十里，小者亦及里之余。故君视朝官出暑，必用以集众，而乡饮酒礼，必用以和歌，梵官仙殿，必用以明摄谒者之诚，幽起鬼神之歌。"（《天工开物》）

"战以錞于敬其民也，又黄池之会，呈王亲鸣钟鼓錞于振铎，则錞之和鼓，以节声乐，以和军旅……。"（《周礼》）

人类还处于原始状态的时候，为了生存，也为了能摆脱动物

般的粗野状态，几乎也使用了动物般的手段。历史的真相就是如此："在苏丹的沙漠部落之间，为了争夺费赞盐矿，在这个世纪（新石器时代——笔者注）里发生过多次激烈的战争。从头说起，物物交换、敲诈勒索、纳贡献礼、暴力抢劫等等，互相渗透，难辨难分。人们采取了一切可用的手段来取得他们所想要的东西。"[14] 因此，在战争频繁、民族相互吞并中，"青铜最终进入了人类生活，那些最先获得它的部落和战争上取得了优越的地位。"在那样的岁月里，中国古代青铜钟的最早功能之一也许就体现在这种"非我族类，其心必异"的武力征服的沙场中。在那里，它充当着神一般旨意的号角声。然而，在厮杀之后的庆贺酒宴上，它又以神一般的歌喉"以和军旅"，奏开了对上苍、对君王的颂歌。以后，在庄肃的大殿上、在喧闹的宫廷里，它同样既是神圣的"礼"的化身，也是悦耳的"乐"的形象。钟的功能变迁，体现了它从威吓、吞并、压制、践踏的血浆中，逐渐走向了歌颂、崇高、神圣、贵雅的大殿的演化过程。

《周礼·冬官考工记下》中有这样一段记载："梓人为筍虡，天下之大兽五，脂者、膏者、臝者、羽者、鳞者。宋朝之事，脂者膏者以为牲，臝者羽者鳞者以为筍虡。外骨内骨，欲行仄行，连行纡行。以脰鸣者，以注鸣者，以旁鸣者，以翼鸣者，以股鸣者，以胸鸣者，谓之小虫之属，以为雕琢，厚唇臝口，出目短耳，大胸耀后，大体短脰。若是者谓之弇属，恒有力而不能走，其声大而宏，有力而不能走，则于任重宜，大声而宏，则于钟宜。"我们从曾侯乙墓出土的编钟架上看到，其架是铜木结构，呈曲尺形。钟簨（横梁）两端装有雕成龙、鸟和花瓣的铜套。钟虡（立柱）为六个以手和头顶承托钟簨的青铜佩剑战士。编钟上所用的是爬虎挂钩。从这些出土实物上我们可以看到，它们与古籍的记载有许多相同的地方。

就连钟的虡、簨都是如此，我们可以据此想见，钟磬在当时所

体现的"金石之声则若霆"、"金声也者,始条理也"等等都是完全风格化了的、幻想的宇宙自然音响。它们呈体给人们的是一种神秘的威力、崇敬和畏惧的听觉感受。它们所具有的神秘和威吓的力量,不仅表现在"钟鼎为祟"、"形象之可骇怪"上,而且它们主要是作为自然之声的"再现",在它那长时间,经久不消的音响里,蕴藏了某种似乎是非人世间的神力。就连它的支撑架都必须具有这样一种"兽"、"宏"面目和神情,才能与之相匹配,才能够得上充当"钟神"的奴仆。青铜编钟一方面作为工具被用来表达,寄予古人的情感和想象,另一方面它们本身就是恐怖的化身、保护的神祇、膜拜的对象。这种复杂、纠缠的双重性的宗教观深深地凝聚在了它们的身上。同样,从它的形象中、音响里也折射出了那个时代的精神气质、文化氛围。

在我们现在看来,编钟的音域、音律、音色、音量还远远不能表达一个具有一定结构程式的、一定交响性的音乐思维。但是,对它们在人类音乐史上,甚至人类文化史上的意义给予多高的估价都是不会过份的。它们仅仅以这音域、音律、音色、音量,再加上它们的雄健钢毅的体态、深沉的刻饰、象征性的铭文,已足够表达出一种无限的、原始的、单纯的、质朴的,甚至还处于混沌状态的宗教感情和信仰,体现了先民们的寄托、期望、膜拜。这样看来,钟,被铸成了"礼"和"乐"的综合体、象征物是极为自然的。古人之所以认为它们具有"集大成也者"的身份的原因,恐怕也就在于此。

由陶钟发展到青铜编钟,这一系列的变迁充分体现了乐器艺术中的音乐听觉审美意识演进的物态化活动的发展过程。这些过程是人们在为争取自身及种类生存的生产劳动与集体活动中,逐渐掌握物体的自然规律,逐渐在音乐从其他艺术中独立分化出来的实践活动里积累了对声音美感的经验,然后,有意识地、自然地,甚至具有一定理性认识地对物体进行加工而得以实现、完成

的。乐器在外部造形上的变化和乐器发声所产生的音响效果，实际上就体现了当时人们对自然物体及其规律的认识和把握，反映了人们在音乐听觉感受上的进步。于是，音高的固定性、声音的持续性、音响的色彩性、音量的传播度等音乐构成的基本要素逐渐被人们的听觉所认识、感知，并加以肯定、固定、规范、完善。这个漫长而现在已难以准确追觅其细节、真迹的过程，在一定程度上集中地体现在钟的形成、变化和发展之中。正如马克思在其《资本论》（第一卷 202 页）中所说的那样："劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，他已观念地存在着。他不仅使自然物发生形式变化，同时还在自然物中实现自己的目的，这个目的是他所知道的，是作为规律决定着他的活动的方式和方法的。"这一论述进一步揭示了"生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体"的这种意识与器具相互生产的关系。

结　　语

可见，乐器的形成并非是瞬间的。它是从最粗俗、最简陋的生活用具发生，走过一个非常非常漫长的道路，经历了一个极其缓慢的演化过程后，才真正具有了音乐艺术的表现工具这样的属性。在这悠长的过程中，它们有过相似的渐渐演变，更产生过虽相似，但却是从漫长的逐渐量变走到了突发性的质变。以今天的眼光看来，这突变相对于渐变来是如此短暂的"一刹那"。但是，这闪光的、智慧的、伟大的、划时代的"一刹那"，在那时，不知要经过多少多少时光、多少多少春秋、多少多少岁月。

在用具到乐器的变化过程中曾产生响器，它所担任的就是由对器物的混沌成形进入到自觉加工之间的媒介。如果说，用具演进到响器是一个劳动生活过程中实用功能和节奏功能之间的物

体互换或逐渐变化;那么,由响器演变到乐器,则是一个观念、意识对器物的自觉、理性把握的质变。二者在性质上有着根本上的差别。前者体现的是声响的形成,而后者反映的是音响的确立。前者充其量只能作为音乐中的器物,而后者更多地体现了音乐的听觉意识。

只有当器物由声响走向了音响的时候,它们才为音乐——这门由物体的振动所产生的声音所构成、并且由此而只诉诸于听觉的特殊艺术所接纳,它们才真正地生活在了音乐艺术的海洋之中,履历着音乐的表现工具的职责,开始了它们的历史生涯。

1987 年 1 月 18 日初稿
3 月 6 日修改

---

(1) 详见里德《现代绘画简史》(上海人民美术出版社,第 5 页)。该书作者在此所指的艺术史即美术史。黑点加重号为原作者所加。

(2) 《现代西方历史学流派文选》(上海人民出版社,第 95 页)

(3) 格罗塞《艺术的起源》(商务印书馆)

(4) 此说据夏鼐对中国文明起源时间的判断,详见其《中国文明起源》(文物出版社)

(5) 转引秦序《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题(上)》(载《中国音乐学》1985 年创刊号)

(6) 详见李纯一《中国古代音乐史稿》

(7) 此二皆转引自李纯一《史稿》

(8) 吴玉贤《谈河姆渡木筒的用途》(载《浙江省文物考古所学刊》80 年版)

(9) 高至喜《宁乡商代象纹大铙》(载《乐器》84 年第二期)

(10) 汉斯立克《论音乐的美》(第 102 页)

(11) 黑格尔语,见列宁《哲学笔记》(1974年版第348页)
(12) 林谦三《东亚乐器考》(第54页)
(13) 详见里查孙主编的《声学技术概要》(上册第430页,科学出版社,1961年版)
(14)(15) 韦尔斯《世界史纲》(第120页)
(16) 马克思《政治经济和批判·导言》

(原载《音乐艺术》1988年第二期)

郑觐文《中国音乐史》述评

前　言

郑觐文作为一位曾为中国音乐史学的创建和发展留下著述，曾为中国民族音乐的振兴和繁荣作出过努力且颇有贡献的人物，而今几乎为大多数人所不知，目前所见，只有《辞海》中有一郑觐文的条目，引录如下，以作介绍：

> 郑觐文(1872－1935)江苏江阴人。清诸生，能弹琴和琵琶。1918年在上海创立大同乐会，旨在提倡“国乐”；首仿制各种古乐器，崇“雅”黜“俗”，大事宣传，著有《中国音乐史》持论迂远，杂有臆断。所编《萧笛新谱》一书，录存不少民间曲调。(1)

郑觐文《中国音乐史》一书，一版刊印于1928年，另一版刊印于1929年6月，在它之前，仅有1922年叶伯和所著的《中国音

乐史》，而许之衡《中国音乐小史》（ 1931. 8 ）、缪天瑞《中国音乐史话》（1932. 1）、王光祈《中国音乐史》（1934 ）、陈清泉所译日本学者田边尚雄《中国音乐史》（ 1937. 5），以及杨荫浏《中国音乐史纲》（ 1944. 1）等通史著作都在其后。(2)

对于郑觐文《中国音乐史》(3)，虽然也曾没有给予过多少公开的“盖棺定论”，然而由于种种原因，不消说这部著作不为当今学者所青睐，就连作者的姓氏也很少被一般音乐工作者所知晓。

历史在不断前进，人类社会在不断变化，人们的思想、观念，以及对人对事的看法、评鉴无疑也将随之改变.以往忽视的东西，如今可能会得到承认，过去无法理解的问题，现在也许明白了，这本身就是一个必然的历史过程。

在这样的历史发展过程中，学术争鸣是理所当然的。为此，本文拟通过对郑觐文《中国音乐史》的粗略评述，对它的得失如何重新估价作一初步的尝试。

振兴国乐的心愿

对于任何致力于复兴的民族来说，了解古代的文明，学习古代的文化，继承古代的成就，是鼓舞、发扬、光大民族自尊性的宝贵源泉。发掘、研究、整理和颂扬这些成就是历史学家重要任务之一。

郑觐文不仅心怀这样明确的目的，而且还更有欲将民族音乐文化置于整个人类音乐艺术的汪洋大海之中，并使此衰弱的礼乐之邦的音声开创出新纪元的宏大决心。在《序》中，他说到：要开创中国音乐的新纪元，就必须“以全世界一切音乐，比较出一至美尽善之乐体以为基本，然后方有成立可言。若凭一时之风尚，一偶之见解，不知通筹全局，决不能受全世界所公认。纵或强立于一时，亦难保不为后人所不满，是即本编之微意也”。他希望

通过整理古代音乐文化的精神和实体,征求海内同志一道来创建“有价值之国乐,以与世界音乐相见”。

一位友人规范劝他不必如此废寝忘食的自苦,而他却回答:“否”。他愿为国乐“多费一分心,力之为愈”。在这字里行间,我们所感觉到的不正是一颗力求振兴国乐的心愿?!

值得借鉴的文体结构

我们在郑觐文《中国音乐史》目次上可以看到这样的内容编排:上古雅乐时期、三代颂乐时期、秦汉南朝清乐时期、北朝胡乐时期、唐宋燕乐时期、金元宫调时期、近世九宫时期。这样编排的目的,他在《序》中已明白地告诉我们是以“一时期之重心者”为本。他进一步解释,“上古雅乐时期”是经常用于开化为德性的音乐;“三代颂乐时期”是经常用于政治教育和国际为功业的音乐;“汉魏六朝清商时期”是感想的音乐;“北朝胡乐时期”是清乐和燕乐的汇合过程的音乐:到了“唐宋燕乐时期”则是振古灿今、登峰造极、别具一格的音乐风格;之后,“金元”至“明清”是宫调进入到九宫一支班笛而自成一体的音乐。从以上分期可以清楚的看到,它不失为一条以音乐内容和音乐风格分期所构成的历史脉络。

如今,我们不是大声疾呼地要确立各门学科的独特性?不是在一再强调音乐史不同于一般历史的特殊性?为寻求音乐史的特殊性,我们确实从国外著名学者及其著述中得益非浅,如音乐史学家 Grout 在其《西方音乐史》(4) 中一再重申,“音乐史主要是一部音乐风格的历史”,然而,一个近在眼前的范例我们却视而不见。就此而言,郑觐文这部著作在体例上的安排与我们当今的学术精神是相一致的。固然不必拔高来争议他这一构想是否具有超越时空的预见。但是,与诸中国音乐通史著作相比,在独特

性这点上来说，我以为，不仅不应该视若无睹，而应该给予某种程度上的肯定，并且它也是值得我们借鉴的。

宽宏的气量与谦逊的态度

虽然在凡例中作者已说明“本编对于西乐采取甚简”，但是，对西方音乐的介绍却仍然占据相当篇幅。这在中国音乐通史著作中恐怕是不多见的。尽管后世一些学者在他们的著作中也稍旁及了一点“西方音乐的传入”这一内容，然而，不仅它们在内容的量上不能与前者相比，更是前者在当时的情形下能有如此胆识，不以狭隘的国粹主义为自居而持谦逊的态度来对待外来音乐文化，确是令人敬佩。他承认：“西乐为科学性质”、“西乐有显明之书谱。学者依法研究无周章疑问之处”、“西法于乐理有详实之说明，于乐法有精密之谱式”，他断定，如果彻底解决所存在的中乐不及西乐之处，“安知进步之速不与西乐同功乎？”鉴于此，他详尽地介绍了西方音乐的基本乐理知识，包括五线谱、音符、音名、音程、音阶、节奏等，还作了中西乐理的比较对照。无疑，他为介绍外来音乐文化，为促进本国音乐艺术的科学化、规范化，系统化作出了努力。也可以说，他是借鉴外来文化，采取“洋为中用”态度的率先者之一。

独到的闪光点

一件被誉为有价值的东西，如果不是以其完美无缺得名，那必定是其诸闪光的点所赋予的。要是我们对郑觐文《中国音乐史》的不足和局限不那么苛求过甚的话，那么，我们在其中还是能发现不少独到的闪光点。

其一，郑觐文深知文字、声韵在中国音乐史上的重要意义，所

以,研究、探讨、介绍它们是十分必要的。他在简短的文字发展叙述中,精辟地指出了中国文字的历史是谐声象形发展到音韵象形的过程。他说:“五代以来,音乐由清商而入燕乐,文字由谐声而入音韵。沈约之四声陆厥之切韵作者踵起,学说繁纷”,“至唐乃定为正式学科”,而且“为便利作曲起见,别创曲韵”。“元周德清之中原音韵、明之洪武正韵,其目的皆为作曲而设”,所以,音韵学之与音乐关系甚为重要也”。

中国是一个文字大国,多少名篇佳作在这方块象形字中产生;中国也是一个语言的大国,多少美妙的韵文诗词在这四声抑扬跌宕的声韵里叠出;也正由于中国文字、声韵极其高度的发展而造就了独特的艺术表演形式——戏曲。这一切的一切,无不显示了音韵的功力。为强调音韵学对音乐的重要作用,他不仅在“作文学”一节中提到它们,而且还专设了“音韵学之渊源”和“音韵学之原理”的章节。对于此,我们不仅赞赏他敏锐的眼力,而且也为他广博的学识而感叹。

其二,为补充正编,作者设附编对“制乐类”和“普乐类”分别作了归类研究。其中令人感兴趣的是附编下中的对琴学、瑟学的论述。把琴、瑟、笛、琵琶作为一门“学”来研究,在近代通史类音乐著作中,大概是仅此一家了。

郑觐文对琴的价值、功能、特点等的分析,我以为是颇为精彩的。请听,“琴,为理性乐器,居最高之品,其制一如人声。人声有男女之殊,琴音有按泛之别;人声有喉舌唇牙齿五韵,琴音有宫商角徵羽五声;人声有高中低三部,琴音有上中下三准;人声有几何之变化,琴音亦有几何之变化。举凡山川草木、鸟兽风雨,人声所能传达者,琴音亦能传达之;人声所不能尽状者,琴声通能尽状。古代乐器至夥,惟琴危然存在,可以知其价值矣”。之外,他对琴学不振也发表了见解,他说,“非由于知音之少,乃由于弹琴者之不能尽其长,无可讳言也”。在“琴学”这一节里,还包括宫

调、体裁、指法，以及琴弦按泛的全部音位图和琴弦内外调表。

“瑟学”一节中，对琴与瑟的比较也具有独到之见：“瑟学之不传已久，然而究其内容。宫调不如琴之多，音域不如琴之广，指法亦瑟简而琴繁。以功力而言，瑟易而琴难，以变化而言。瑟小而琴大。惟琴为理性乐器，瑟为表象乐器；琴之作用在内，瑟之作用在外，琴贵神完，瑟贵气足；琴一弹，而瑟须在鼓；琴要浑含不露，多出奇以制胜，瑟要淋漓尽致，有应接不暇之能，字字活跃，句句联缀，如天花乱坠。若弹瑟如弹琴一字一指，则败矣”。

对于瑟的失传，除了手传无谱，不便携带，为筝所替代此三原因外，他还说：“弦无珍轴，一弦失度全体皆须更张。而每弦一柱两柱时相扎脚，且慢时，柱子跳动常有一种拍煞之声，减少音韵之优美。此尤为失传之大因。”为复兴传统乐器——瑟，他指出：“今上海大同乐会有五十弦大瑟，比钢琴易学而悦耳，有天然和声之妙用。小音小律俱全，活泼自然，阅者莫不赞美”。为此，“当创立新谱，将所有内容尽量发挥，使瑟学不致再亡，实为中国音乐至不可少之举也”。这种设想是否能成功，或是否有必要皆暂且不论，他那种为振兴国乐，并将理论付诸于实践，将历史结合至当时的精神，是应予充分肯定的。这也是它不同于其它同类著作的特点之一。

其三，一般音乐史的论述，把雅乐视作为相对于俗乐来研究的，在此，雅乐是一个比较宽泛的概念，通常将宫廷礼仪音乐都归入雅乐一类，而在郑觐文的著作里，我们可以看到，他所言的雅乐概念与现在的划分相比相对来说要稍窄一些。自远古至先秦的一段时期中，他分雅、颂二乐。为区分二者的性质，他指出：雅乐言德性，颂乐则兼言功业，体制不同，故名称亦当别。雅乐名六律六吕，周乐（即颂乐——笔者注）则云六律六同”。为说明二者在律调施法上的差异，特制图以示，并称雅乐为右旋，颂乐为左右交旋。

半个世纪后的今天，我们理所当然的对音乐史上的大量问题有了更成熟、更详尽、更深入的了解，由此也可能会对当时所谓的“新意卓见”不屑一顾。然而，站在一定的历史角度上来客观考虑，这些发现在当时是极为可贵的，有些或许对我们现在还具有某些启示性作用，有些可能还为我们留下了课题。因此，可以称它们是闪光的点。

明显的不足和历史的局限

虽然出于良好的心愿，构画了独具的文体，而且在不少篇幅里闪发着一定的亮点，但是，郑觐文这部《中国音乐史》所存在的不足是明显的。其中致命的缺陷是对史料的引用问题，尽管在凡例中他已说明所引书籍将标明出处，但仍有大量文字源出不明。王光祈在其《中国音乐史》的((自序》中指出：“郑觐文君之《中国音乐史》，材料亦甚宏富，可惜多未注明出处，是以不敢尽量采用”。

还有，虽然他在现存乐制一篇中论及中国歌剧——戏曲时，分别也论述了不少各类剧种，但对它们的历史沿革、发展的过程并没作详细研究，特别是，在中国音乐史上有着十分重要意义的宋元杂剧和南戏，他竟置之不顾。未作任何论述，这是一个极大的失误。

另外，在对一些乐器及其制作的论述中，存有很大的主观臆断性。读其文字，视其图表，殊不知它们的种种是历史的记载，还是他那时代或他个人的观点、方法。

最后，通篇著作充满了很浓郁的崇古尊古的气息。那些全盘照搬古人对音声律吕的迷信附会，那些不加辨析便加以引用的荒谬传说，以及整部历史所涉及的大多是宫廷礼仪之乐的内容，读罢实给人以几分腐朽之感。振兴国乐、光华民族文化的动机是善

意和可敬的。但一味地、盲目地对古乐古器顶礼膜拜并复制推崇，不仅滋蔓了糟粕，而且也有损于精华，历史的局限、个人的意识、趣味，以及治学作风给他的著作带来了不足和缺陷。

写在最后的话

从历史学的意义上来说，尊重事实，公正而不偏激的态度是社会进步、学术繁荣自由的根本条件，因为这是人类社会对待自己的历史的基本精神之一。事实告诫我们，不尊重事实、不公正就会造成灾难，带来停滞，引起残酷。对于此众所周知的道理，我们这个伟大且又多灾的民族怕是感受更为深切的了。

有种种理由来批评个人的失误，但绝没有任何理由来整个地否定他的成就，哪怕这成就只有一点一滴。综观近代中国音乐史学史，在那为数不多的通史著作中，诚然，郑觐文的《中国音乐史》谈不上是出类拔萃的精品之作，然而，就问世的年代而论，怎么说他也属于先驱之列，他为年轻的中国音乐史筑下了路途。无论该路途还留有多少坑坑洼洼，我们毕竟都是在此以心和血铺筑而成的道路上踏步向前的。

真理属于个人，谬误属于他的时代。这就是为什么有人说，时代的不幸造成了他的谬误，而他的灵魂的力量却使他体面地摆脱了谬误，这就是公正的历史观。引用歌德的一段话来进一步强调本文的主旨：

> 既然在植物学里有一种叫做“有缺陷性”的植物；也就同样可以说，存在着有缺陷和不完美的人。他们的愿望和奋斗是跟他们的行动和成就是不成比例的。

一九八七年五月于上海

[注　释]

(1) 引自《辞海》第447页。

(2) 详见《中国音乐书谱志》第56页。

(3) 本文据郑觐文《中国音乐史》民国十八年刊印本、五卷、加附编一卷。大同乐会发行。

(4) Grout《A History of Western music》,《P ref ace》第6页。

(原载《交响》1988年第1期)

方响考
——兼论方响所体现的唐俗乐音响审美特征

《东亚乐器考》中有“方响音律”一节，此乃为林谦三先生对方响音律编制之研究。本文所谓方响之考，为时方响之缘起及其所体现的唐俗乐音响审美特征之初探。仅此说明，以代序说。

敦煌石窟壁画可以说是唐代政治、经济、文化的一个缩影。因此，可以从中捕捉到唐代音乐艺术发展状况的某一侧面的踪迹。

敦煌唐代石窟壁画中所记载的各类乐器达三十余种，初步统计唐代石窟壁画上所出现的乐器，共约有四百余件。仅此已足见唐代乐器艺术发展繁盛之一斑了。然而，本有十三种之多的敲击乐器中，却不见有传统“八音”之中的“金石之声”的编钟、编磬。敲击类中有序列音律的乐器，唯独方响一种。通过研究，可以发现，这一不太受人注意的现象，其实在很大程度上折射了唐俗乐的音乐音响风格的特征，反映了体现在钟、磬、方响这类敲击乐器身上的中国古代音乐听觉审美趣味的演变。

先从钟、磬与方响的关联谈起。

陈旸《乐书·胡部》中说：

> “《大周正乐》载西凉，清乐方响一架十六枚，具黄钟、大吕二均声。”

《通典》中对方响各方面情况皆有详尽记载。现按原文行文次序分类如下：

制作材料——“方响，以铁为之。”

规格——“修九寸，广二寸，”

形制——“圆上方下；”

悬挂框架及方式——“架如磬而不设业，倚于架上。”

制作目的及意义——“以代钟磬”

现将方响与传统编钟、编磬作比较。

与编钟比。无疑方响的音亮不及编钟洪亮，音色不及编钟混厚、丰满，声音持续时间不及编钟长久，规模当然也不及编钟宏大、壮观。

与编磬比。方响是铁制乐器，而编磬为石制乐器。由于铁制方响在材料质地上比石制编磬坚固，因此，金属乐器的方响所产生的音量略胜于石制乐器的编磬——在规模、规格基本相同的情况下的类比；也由于制作材料上的差异，方响的音色也相应比编磬丰满些；声音持续度比略长于编磬。从《信西古乐图》上看，十六枚铁片的方响悬挂在一方形框架上，分上下两排。图中一乐工屈膝持小锤（或槌）奏之。从文献记载所示的制作规格，以及图中与演奏者的比例来看，方响的规模不大。

我们从另一段史籍记载中了解到，方响并非直接由石制磬演变为铁制的，而在南北朝时期曾有过一段铜制阶段。《旧唐书·音乐志》中记载道：

"梁有铜磬,盖今方响之类。"

陈旸《乐书》亦云:

"方响之制,盖出于架之铜磬。"

案,虽不知该铜磬是为纯铜,还是青铜。然,分析之,若以纯铜磬,受材料之物理属性所限,其发音效果还不如石制磬为好。故,推测此铜磬当是青铜为之。

在石制磬和铁器方响之间为何出现了一种历时不长的铜磬?为何方响又替代了铜磬?究其原因,可能有以下几方面:

从音乐文化上讲,青铜编钟其之所以能以"乐"的形象和"礼"的化身置立于古代先秦音乐文化之中,一方面由于其音乐表现功能的高度发展和完善,成为了当时敲击乐器之集大成者;另一方面由于它在当时人们的思想、观念中的神圣地位、社会环境里的教化作用等哲学上的意义所构成的。还有一个重要因素,即青铜编钟是青铜时代的产物,除了它在音乐上和哲学上的意义外,也是青铜文化中不可缺少的一部分。因此,铜磬的产生,也可以说是青铜编钟所具有的"礼乐文化的象征"意味在另一件乐器身上的再度出现。

然而,从制作材料的物理属性上说,可能由于合金的青铜在内部结构的劲度上比不上铁,在音响振动的阻尼上青铜要比铁大,所以,铁制的方响的发音相对要清响、持续时间相对要长久。因此,铁制的方响替代了铜磬。

从音乐风格上看,方响是"唐代俗乐常用"乐器,陈旸《乐书》中也说,方响是宋代教坊承袭爱用的乐器。而钟磬——不管是石

制磬，还是铜制磬皆为雅乐之器，不入俗乐。因此，唐人以这种音量略胜于磬而逊于钟，音色略丰满于磬而单纯于钟，音值略长于磬而短于钟的介乎钟与磬之间的钟磬的变体乐器——方响来“代钟磬”。

黑格尔说：“凡是现实的都是合理的，凡是合理的都是现实的。”方响“代钟磬”是现实的，这一现象不仅在音乐文化、音乐物理属性、音乐风格范畴上都具有合理性，而且它是一个时代的现象，并具有历史、时代的合理性。

唐代在国家相对稳定、统一的局势中，一方面南北文化交流融合，取汉学之长，补齐梁新风之短，推陈出新；另一方面，大开西域之途的外交门户，使得胡俗胡风在长安都市内盛极一时。因此，在这样一个古今中外文化大会集中，唐代艺术的总体心理所体现的不只是在心灵思辩、哲理上的追求，而是对活生生的人间现实生活的热爱、感受和憧憬。一种具有青春活力的热情和想象，渗透在盛唐文艺之中。即使是享乐、颓丧、忧郁、悲伤，也仍然闪烁着青春、自由和欢乐。

与此相呼应，在音乐艺术，特别是乐器艺术中所呈现的空前壮观、严谨、有序的组合姿态，抒情、流畅、欢快的音调，错综、交融、跳跃的律动，“左右相旋”、“犯移相交”、“黄钟大吕”互转互换的旋法中，方响为俗乐风貌更增添纯净、清越、明亮的音响色彩。

可以想听，在这样的场面里，“金石之声”的编钟、编磬所敲奏的大歌大乐是不甚谐调的。在人们的心目中，先秦的“金石之声”很大程度上是作为“自然神之声”的审美对象来观照的。钟磬之器对先民意识来说，具有很大的崇拜物的成份，在这崇拜物身上贮聚了不少宗教色彩。相比之下，方响则要简单、朴实多了。它的音响是这样，它的装置架也是这样，完全没有先秦钟磬之类所具有的“骇怪”形象。因为，方响反映的是实实在在的人间烟火生活、风貌，那种钟磬之类身上的禽兽刻饰之象、武士之剑在方

响身上是完全不必要的。它表现的仅是俗乐之声、俗风之貌、俗时之象。因此，敦煌石窟长画中不见钟磬而以一方响代之是“合理”的现实。

通过对方响的小考，我们可以看到这样的一种规律，即乐器艺术的发展，渗透了一个时代的音乐文化的精神，而反过来，一个时代的音乐文化精神又决定了乐器使用的选择、乐器发展的面貌和乐器演变的轨迹。正如迈耶尔所指出的那样：“作为人的精神活动的音乐，是人对现实的一定态度的表现——它通过一定的制造乐音的手段，形成现实的艺术性创造性的再现。”（迈耶尔《音乐美学若干问题》）

（原载《中国音乐》1988 年第 2 期）

朱载堉十二平均律命运的思考

凡是值得思考的事情，没有不是被人思考过的；我们必须做的只是试图重新加以思考而已。

——歌德

一

朱载堉十二平均律的确立，在中国音乐史上和世界律学史上的伟大意义是自不待言的，其伟大成就令人瞩目。而在三百年前，这一伟大功绩却落得“宣付史馆，以备稽考，未及施行”的结局。这是为什么？本文对此问题的设问展开一些讨论，试论“未及施行”的结局之原因所在。

早在春秋战国之际，我国已产生了五音十二律。由三分损益法构成的五音十二律，是音律在理论上的规范，它们是中国律学史的开端。由于三分损益法生律十一次后，不能回复到起始律上，即产生了十二律不能圆满地“周而复始，旋相为宫”的结果。也就自此开始了中国律学向着“平均律”理想追求的历史生涯。

汉京房是对“周而复始”这一命题探索的先驱。他所采用的“六十律”是八度内多律制的方式。以后，南北朝的何承天为解决京房“六十律”遗留的“微小音差”[1]问题，又对“周而复始”命题作了进一步研究，创立了“新律”（后世称“何承天新律”）。何氏新律所采用的是先求十二律，然后将生律十二次后所得的与黄钟本律形成的律差，作十二等分，分别加在十二律上，在十二律内进行调整的方法。如以现在的音分数来参照，其“新律”的十二律已相当接近后世的十二平均律了。无疑，与京房多律相比，何承天的十二律内调整音差的“新律”是向着“平均律”目标跨进了一大步[2]。

五代时，律学家王朴也曾就“周而复始”命题提出“新法”。他为了使十二律旋用七声为均时音阶结构不变得以实现，为弥补三分损益法终不能返始的不足，自南吕律起逐一增长，以缩小仲吕律回复到黄钟律时的音差。虽然他采用了加减进退的方法，但仍没有能如愿解决他的设想，而且个别律位的音分与三分损益律稍有不统一[3]。

宋代的蔡元定，也提出过“十八律”，同样，在理论上，他的律制仍没有解决“周而复始”命题。尽管如此，王朴和蔡元定依然都是追求“周而复始”目标的努力者。

通过简短回顾，不难发现，作为“平均律”思想观念（包括八度内的多律制和十二律的近似平均律制），在律学史上古已有之，而且是一直追求的目标和理想。所以，在中国封建社会末期的十六世纪，终于由当时的数学家、乐律学家朱载堉提出了“新法密率”——十二平均律，彻底解答了这千年来的律学命题，在律学史上筑下了划时代的丰碑，给中国古代律学史的终端圆满地画下了一个句号。这，在理论律学上是必然的。

其必然性体现在：

1. 外在因素。纵观中国古代学术发展的轨迹，我们可以看

到，处于中国封建社会晚期的明清两朝是正值学术风尚发生渐变的时代。从殷商、东周的巫术文化进入到春秋战国的诸子学术争鸣，体现了由原始宗教到理性觉醒，又经过两汉儒学经术过渡到隋唐的儒、佛、道三家争执融合，呈现了以儒教为主体的神学迷信形态；再就是宋明思辩理学和清代古文、今文经学，表现了对儒家经典的重新评注。在这一时期，正酝酿着一种思想学术潮流的转变，通过表面的复古形式，对古代经典进行了整理、鉴别、考证，并且进一步重新认识。可以说正隐隐地散发和暗示着一种对传统文化的怀疑、批评精神。正由于朱载堉处于这样的社会文化思潮背景下，才使得他的对传统律学的重新认识、理解、总结，进而对传统律学从未摆脱三分损益法追求"平均律"的思维方式的否定，成为可能和变得必然。

2. 内在因素。首先，朱载堉通研了历代律学典籍，充分窥察到了三分损益法在探求"周而复始"命题中的不完善、解决"平均律"理论的不可能，于是突破了三分损益法的简单运算，吸取了算学史积累的成果，采用了"等比律"的原则，构成了他的"密率"理论。这也就是其解决"周而复始"，确立十二平均律的关键所在。

其次，由于他治学精神的严谨，将律学理论付诸于律学实验，经过检验，证明其"密率"在理论上的严密性、科学性和正确性。朱载堉为了验证其"密率"，还发明了"朱氏均准"(4)。同时，他还发现了管定律与弦定律的差异，首次提出了"异径管律"论；为了验证，他还自己动手种植黍粒、截竹制管。这些都是他重视律学实验的很好的见证。

由于命题的发生和对它的不断追求、探索；由于时代学术风尚的影响；由于严密正确的数理思维和重视实验的严谨治学精神并集一身人物的出现，使得十二平均律在这时的确立，具有一定的合理性和必然性。

二

“凡是现实的都是合理的，凡是合理的都是现实的”。这是黑格尔的一个著名的哲学命题。恩格斯在其经典著作中充分肯定了这一“合理内核”的辩证法思想。

围绕本文的中心议题，面对朱载堉“十二平均律”的律学理论在音乐实践中“未能施行”这样一个中国音乐史上无可否认的“现实”。我们不竟要问：它是必然的，还是偶然的？换言之，它是否也具有某种“合理性”？

让我们带着这样的设问，再来重新审视、研究、考察三百年前的历史。

1. 明代末期，已是中国封建社会的衰亡阶段，由于外界因素的侵袭和内部结构中的矛盾，封建王朝的末端便出现了各种奇异的变态迹象。首先是加倍的封建专制严重地摧残和束缚了当时科学技术的发展；其次，八股取士的科举制度，以“学而优则士”的说教，将正常的学术和大量知识分子引入歧途，而有识之士，却恰好多是无视于八股科举取士之制而活跃于科技舞台。如巨著《本草纲目》的作者大医药家李时珍，名著《徐霞客游记》的作者地理学家徐霞客，百科全书式的《天工开物》的作者农艺学家和工艺学家宋应星等，虽然他们在各自的领域中能取得一定成就，然而，在这种情形下，毕竟造成了孤身一人、单枪匹马、不能群策群力的局面，未能汇成一股江流而形成学派；再是，由于封建王朝的绝对功利，对西方枪炮和应用技术的引进大为积极，而极其冷漠实验科学，对先进科技文化知识的引进、介绍阻碍重重。也由于政局变幻和社会动乱，妨碍和打断了科技的发展。

无怪乎徐光启晚年哀叹：“臣等书虽告成，而愿学者少。有倡无和，有传无习，恐他日终成废阁耳”[5]！

无怪乎朱载堉不仕朝廷，而筑土室于宫门外，独居十九年之久，潜心于数理、律历研究，后又不承袭爵位，以著述终身！

批判传统的时代学术风尚，在当时仅仅是潜在的、处于孕育之中的、也仅是知识阶层中的力量，而封建朝廷的专制、昏朽、愚昧、无知是现世的、冷酷的历史存在。复古崇古的朝廷，不容忍和不理睬“新法密率”对传统三分损益律学思维的革命，在他们眼里，这是对传统的背叛和反动。因此，“新法密率”被束之高阁，落得“宣付史馆，以备稽考”的结局是不奇怪的。

无怪乎“新法密率”不入正史！无怪乎康熙皇帝无视朱氏“密率”的成果，反取古人阳律阴吕之名，遵古人三分损益之法，而自成其旷古未有的、荒唐的、自以为是恪守古制的“十四律”！

“新法密率”遭遇宫廷的冷漠，只是个外在的、客观的因素。在这个表象背后还蕴藏着更为本质的、内在的、主观的、必然的缘由。

2. 任何事物的发生和存在，都必须具有其之所以发生、存在的需要性和可能性。

在理论律学上，“新法密率”发生的需要性是存在的，可能性是充分的。这，已在前文进行了论述，无可异议。在音乐实践中，要使“新法密率”得以应用和存在，也同样需要具备这两方面的条件。需要性表现为音体系和音结构中有应用十二平均律的要求、愿望；可能性表现为有应用十二平均律的乐器存在和发生。

中国古代音乐艺术的特征体现为线型形态、单音体系和五声、七音结构。在这种共所认知的音结构、体系、形态中，“旋宫转调”作为理论，诚然希望有一个能在“八十四调”中“旋相为宫”的十二律均等的律制；而作为实践，这样的律制则是不必要的。首先，由于单音体系，律制的使用具有自由性；其次，由于五声结构为主体，在之调型同宫音系统中，转调的应用无碍于律制组织，即便是为调型同主音系统和七音结构，也由于单音体系，转调同

样无碍于律制组织；再是，也由于是单音体系，而不是复音、和声体系，不会因为不采取十二平均律，在音叠置即音组织的纵向关系上造成同调或转调后的音之间不谐和现象。不作为体系的支声复调，在我国古代后期和近代的民族音乐中是存在的。支声，顾名思义，其不是两个或多个平行的、相等地位的旋律组合，而是一为主，余为辅、为次、为衬托的构成方式，所以，在我国亦称支声复调为衬腔。在这种不是音对音的叠置，而是音与音参差的音组合关系中，音之间谐和的纵向关系不是首要的，其特点是表现为横向的、线型的，因而，也就不存在已有律制不适用于当时音乐实践的矛盾，所以，音体系和音结构本身对十二平均律的需要性，是不突出、不迫切的。

可能性，所涉及的是乐器音律的设置问题。我国传统民族乐器，历史上曾以制作材料归类。分金、石、土、革、丝、木、匏、竹八音；近代以演奏方式归类，分吹、拉、弹、打四类；现在又有以发音原理归类，分气鸣、弦鸣、膜鸣、体鸣四类。如果以所用律制区分，我们很快会发现，在三分损益律与纯律之间很难划分出严格类别。首先，弦鸣乐器类中，古琴早期为纯律(6)，而约十七世纪左右，古琴则采用三分损益律；筝瑟的律制，还待于研究。但也不外乎三分损益律和纯律，或两律相兼；拉弦乐器则根本无严格律制可言。其次，气鸣乐器类，其自然发音为纯律，而我国古代制作笛管，则多以三分损益律为原则。再是，体鸣乐器类中的古代编钟，随县出土的曾侯乙墓编钟可谓是先秦编钟集大成者，经过学者研究、检定，推测它们是以三分损益律为主，辅以纯律为原则铸造的(7)。以上的大略分类，可说明作为以十二平均律为律制的乐器在我国古代是不存在的。

为了进一步说明乐器中应用十二平均律的可能性，有必要对“琵琶”作单独论述。在杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》中有这样一段论述：“在实践中，我国人民应用平均律很早。公元前105

年我国的工人制造了有十二个长柱横贯在四弦之间的'琵琶'(就是后来的阮)。不同音高的四弦,共用割截相同弦长的柱,这就是平均律的实际应用",同书中在论述三律并用问题时说道:"琵琶与阮上所用,则只能是平均律",我以为,杨先生的论断是值得商榷的。第一,杨先生这段论述出自晋·傅元《琵琶赋》。根据记载,我们对公元前105年"琵琶"(杨先生称"阮")的具体音律所涉及的调弦、品位(即柱),以及实际应用的律制问题,都有待于进一步研究、考证;即便是像后世阮那样十二品位完善的形制、调弦、音律,也还将涉及到一个重要因素,即实际演奏和实际音响问题。第二,我们知道,十二平均律是一个非自然的,亦即人为的律制,一旦律制固定,它是不以人的听觉机制为移易的科学客观存在;而纯律是自然律,三分损益律相比于十二平均律,较为接近自然。因此,在演奏中,人的自然听觉意志便诉诸于了自然律制,更倾向于纯律或三分损益律,所以,演奏中的音律问题存在着极大的权变性、通融性。例如,钢琴与小提琴的合奏中,小提琴演奏者不会因钢琴的十二平均律而彻底改变乐器原有的五度律倾向和听觉原有的自然律倾向,只可能是进行某种调整。第三,律学是一门严格、精确的音律科学,差不得一分一丝,在琵琶或阮这类只是外型弦的设置结构中有可能而实际上存在着极大的音律权变性、通融性的乐器上,没有实验、测试的准确数据得以证明的前提下,想当然地确认十二平均律已存在其中,是不能令人信服的(8)。

所以,在十二平均律确立以前,在中国古代乐器中,作为严格应用十二平均律的乐器是不存在的,这理所当然。而且,在十二平均律确立之后,也同样没有能适用该律制的乐器产生。

除了上述之外,器乐合奏也是值得研究的参数之一。我国民族乐器制作的材料极为丰富,形成了其音色多样、风格个性极其突出的特征。因而,在器乐合奏中所强调的是"自我意识",不追

求“群体意识”。这样,合奏中的音律绝对谐和性便不成为其突出的矛盾了。

由于乐器本身音位的不固定(如古琴、胡琴等弦乐器);由于演奏中,听觉意志诉诸于自然律而构成的权变性、通融性,使得某些具有相对固定音位的乐器,也变得相对不固定了;也由于乐器音色特点和表现风格及器乐合奏中的以“自我意识”为主性;更由于音结构、体系的限定,即便是十二平均律投入应用,它的特征也会因为以上众因素而被吞没。因此,它在音乐实践中存在的必要性也变得不必然了。

这本来也很自然,十二平均律在音乐实践中的应用,主要也只体现在钢琴等键盘乐器上,而且也只有键盘乐器才能准确地表现十二平均律律制。

3. 数,代表着和谐。历史上,它曾是中外古典学术中的重要论题。在中国古代的圣图《洛书》中,将奇数象征白、昼、热、日、火,偶数象征黑、夜、冷、物、水、地,在数上赋予了神奇的性质。在古代宇宙发生说中,以“太一”、“两仪”、“四象”、“八卦”作为基本概念(9)。古人还将大千世界的音声归结为一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌(10)。在乐律理论上,由“隔八相生”而产生的阴阳“六律六吕”,更充满了数对音声的魔力。在古希腊,对数的崇拜,在毕达哥拉斯学派中得到了最高表现。他们认为偶数是可分解的,也是易逝的、阴性的、人间的;而奇数则相反,是不可分解的,阳性的、上帝的。毕达哥拉斯的高足菲洛拉克和新毕达哥拉斯学派的尼寇马克也都表达了唯有通过数,才能把握宇宙本性的思想(11)。在西方古典美学史上,数的“和谐”特性也曾是美的本质的经久不衰的命题之一。

可见,数曾是古代人类意识观念中的世界、自然、哲学、科学、艺术、音乐的内核,是宇宙的一切内涵。

遵循这样的认识观,数,同样也成了朱载堉学术的中心。他

在《律学新说》中论述道："形而上、形而下、本一物也"；在同书中，他又阐述了对度量衡的认识，他说："为长短之法而著于度，为多少之法而著于量，为轻重之法而著于权衡，是三物者亦必有时而敝，则又总其法而著于数"。对于音律，他认为："律也者，数度之学也"[12]。在对传统三分损益律的认识中，他指出："夫音生于数者也，数真则音无不合矣；若音或有不合，是数之未真也。达音数之理者，变而通之，不可执于一也，是故不用三分损益之法，创立新法"[13]。他表明，他的"新法所算之律，一切本诸自然之理"，新法"盖十二律黄钟为始，应钟为终，终而复始，循环无端，此自然真理"[14]。以上记载，足见朱载堉科学思想的内核和律学观念的根本。数，构成其认识万物的基点。

律学，也即对音律规范的科学，其本质是一种理论，一种从数理关系上去把握音响现象的音乐思想的产物。基于唯数为真的终旨，作为乐律研究的律学，以及重视律学实验的严谨治学态度，是朱载堉科学思想观念的一个缩影。

至于音乐实践，他明确指出："数乃死物，一定而不易；音乃活法，圆转而无穷。音数二者不可一例论之也"[15]，还说："仲吕黄钟之交，知声音有出于度数之外者。无射之商，夷则之角，仲吕之徵，夹钟之羽，若弹丝吹竹，击拊金石，声音至此，流转自若也"[16]。这些论述，极其清楚地说明，朱载堉对音乐实践中音律的变通性是有充分认识的。因此，他曾对传统三分损益律"疏舛不精"的责备，是在理论律学角度上的评鉴，并非实践律学上的意义（请注意，不是律学实验！）。

我们可以这样总结：朱载堉律学思想的内核，是对数在理论范畴内的理性、一般、普遍、一元意义上的探索、研究，而不是在实践应用中的非理性、经验、特殊、个别、多元意义上的解决。"新法密率"创立的伟大意义应该是理论律学上而不是实践律学上的。

三

为了进一步讨论十二平均律在音乐实践中的问题,让我们翻开西方音乐史,对欧洲律学史上的十二平均律的发生存在作一简要论述,也阐明其之所以得以发生、存在的需要性和可能性,以作参照。

自十七世纪文艺复兴,主调音乐开始成长,中世纪各类调式趋于归并,基本确立了大、小调体系。启蒙运动以后,在主调音乐进一步巩固的同时,复调音乐又萌发出它的新的生命力。此刻的具有重新认识意义的复调音乐的成长、发展,以及器乐作品获得了独立地位,大大促使了转调日趋复杂,调性领域不断扩大。而当时所采用的"中庸全音"律制虽然具有很多优点——主要是能产生纯律效果,解决了和弦发音谐和问题,使其成为中世纪键盘乐器上最通行又最适用的,在十二平均律流行之前欧洲盛行了数百年之久的律制,但由于其只能适应七个大调和四个小调范围内的转调,如果超了该范围,就会产生显著不准的音程,这种局限便显示了与当时音乐发展相悖的情形(17)。在这种迫在眉睫的音乐实践需要下,十八世纪上半叶,十二平均律在音乐实践中诞生和完善了。巴赫第一集《平均律钢琴曲集》便是十二平均律在实践中确立的标志。从而解决了以往律制构成的音阶结构中大、小全音、半音在复调、和声体系里作八度内自由转调造成的谐和性不足和终不能返始的难题。

因此,自由转调的音乐思维,复调、和声体系要求任何调性上的音对音关系的谐和性、统一性,便构成了确立十二平均律的迫切需要;键盘乐器——主要是钢琴这类乐器的不以人的听觉意志和演奏手法为移易的固定音律设置,为自十六世纪一直在探索的十二平均律理论,在音乐实践中的发生、应用、生存提供了充分的

可能。

我国律学史上的纯律(亦称古琴纯律)也一样,由于古琴这乐器本身很自然就能构成泛音列的特点所提供的可能;也由于要解决不准确地按纯律定弦而造成泛音、按音(实音)在演奏中音律不合的矛盾所存在的需要,所以形成了我国古琴音乐中的纯律理论与实践(18)。

从比较学意义上进行对照,综上所述,是否能这样归纳:

我国十二平均律理论的发生,主要是理论律学的产物,它预示着当时以后的音乐实践中的某一发展趋向,是理性指导经验的意义,欧洲十二平均律的发生,主要是实践律学的成果,它是实践的需要和可能构成了与理论的融合;我国古代的古琴律学(纯律)也是实践律学的结晶,也是实践的需要和可能而形成了理论体系与实践规范,因此,它们都是由经验上升到理性的发展过程。

结束语

朱载堉十二平均律被束之高阁并不偶然,未被付诸音乐实践也并不委屈。我们近世所采用十二平均律并不是对朱氏新律的历史沿袭,所以,我们不必为之遗憾、叹息。

因为,“未及施行”的结局丝毫不影响和不损害朱载堉十二平均律在理论上的划时代的伟大意义。朱氏新律的确立,表明了:人对音响自然的领悟、征服,达到了一个更新的高度,对数规律的认识、把握,进入了更自觉和自由的境界;对音的物理谐和美,由朦胧的经验上升到了精确的理性;对平均律的追求,由理想、观念变为了现实、存在。这项在世界音乐文化史上率先确立、完成的理论,是中国音乐史、律学史上杰出的硕果;也是中国科技史、数学史上珍贵的财富;它是华夏文化的宝贵遗产,是中华民族的骄傲,亦更是人类文明的精华、人类智慧的结晶。

如果说,对朱载堉十二平均律的广泛探讨,是为了中国音乐史研究的进一步深入,那么对这一传统音乐文化遗产的正确认识、了解、评价后所得到的启示,将会具有一个更大范畴的意义。

理论律学和实践律学,它们是律学领域内平行发展、地位相等的两个分支。在同一民族中发生、成长起来的"密率"与纯律;或跨民族的东西方之间发生、成长起来的"密率"与十二平均律,它们的发生,或是自思想观念演绎、推理至实际(或当时以后的实际),或是从实践发现归纳、上升到理论,都是人类对音律这一自然现象在不同角度上的观察、认识和把握。因此,脱离现实、脱离实际、脱离实践的纯理论研究,同样是认识的重要环节,它的意义同样是伟大的。英国科学社会学家齐曼曾明确指出:"有些技术和科学关系密切,一起平行发展,但有些情况下,实践和理论又可脱节许多许多年,几乎是相互独立地发展,最后才结合起来,产生出丰硕的成果"[(19)]。

科学技术中,理论与实践的关系是如此。那么,朱载堉十二平均律的命运作为音乐领域中理论与实践关系的交织点,不也正是如此吗?抛开狭隘的民族主义,虽然我们现在应用了十二平均律并非直接来自朱载堉"密率"的传统,但十二平均律作为律学理论、音律组织,确是在今天我们的音乐实践中大放光彩。这不正是"脱节许多许多年"后,才"产生出丰硕的成果",显示出它极大的潜在功能吗?因此,黄翔鹏先生肯定道:"我们是极其尊重在音乐学领域中进行数理规律的科学研究的",他高喊:"艺术实践万岁!理论研究随之而万岁!"[(20)]

摆在我们面前的另一个问题是,朱载堉"密率"的意义和价值却要待它的百年之后,西洋音乐传入的影响而得到重新认识和评鉴,对于这样一个足以振聋发聩、使人幡然彻悟的历史悲剧,应该充分引起我们的反思和深省。

对于任何致力于复兴的民族来说,古代文明的成就是鼓舞民

族自尊心的宝贵源泉,发掘和颂扬这些成就是历史学家和考古学家的重要任务之一。

一九八六年五月二十日完稿

[注 释]

(1) 对京房的评价和京房音差数,请参见陈应时《为"京房六十律"申辩》一文,载《艺苑·音乐版》1986 年第一期

(2) 请参见陈应时《十二平均律的先驱——何承天新律》,载《乐府新声》1985 年第二期

(3) 请参见陈应时《王朴律究竟是一种什么律》,载《交响》1985 年第二期

(4) 详见陈应时《中国古代的律准》,载《中国音乐》1986 年第一期

(5) 引自《徐光启集》第 415 页,中华书局 1963 年版

(6) 详见陈应时《论证中国古代的纯律理论》,载《中央音乐学院学报》1983 年第一期

(7) 详见缪天端《律学》1983 年增订版

(8) 琵琶音律问题可参见吕自强《琵琶旧七品和中立音》,载《中国音乐》1985 年第一期

(9)《易经·系辞》

(10)《左传》

(11) 丹齐克《数,科学的语言》,商务印书馆 1985 年版

(12)《律吕精义·序》第 5 页,引自王云五主编《乐律全书》商务印书馆发行

(13)《律吕新说·密率律度相求第三》第 10 页(同上)

(14)《律吕精义·不用三分损益第三》第 7 页(同上)

(15)(16)《律学新说·立均第九》第 41 页(同上)

(17) 关于"中庸全音"请参见缪天瑞《律学》

(18) 古琴纯律理论问题,请参见陈应时《论证中国古代纯律理论》

(19) 齐曼《知识的力量》,上海科技出版社 1985 年版

(20) 黄翔鹏《中国古代律学——一种具有民族文化特点的科学遗产》载《音乐研究》1983 年第四期

(原载《中国音乐学》1987 年第 1 期)

谱式：一种文化的象征

——古琴谱式命运的思考

看出谬误比发现真理要容易得多，因为谬误在明处，也是可以克服的；而真理则藏在深处，并且不是任何人都能发现它。[1]

——歌德

一

古琴谱式问题不仅对一般音乐读者，就是对不少专业音乐研究者来说可能也太专门了。但是，希望读者们能耐心地读下去，你们会发现这个问题很有意义。古琴谱只标音高，不标节奏是为什么？是它不能？还是不为？这是一种缺陷？还是它本身就是完整？本文对这些问题的设问展开一些讨论，试论答案之所在。

古琴谱确切的产生时间目前还无法断定。古时学琴皆以口传心授的方式进行。大约在汉至魏晋这段时间里，出现了一些弹琴技法怎样运用手指的称谓。如见于嵇康《琴赋》中有：踸、踔、磥搂、捋、撇等。现在仅存最早的古琴谱是由南北朝时

梁朝的丘明所传的《碣石调·幽兰》。该谱以汉语文字详细地记录了琴曲演奏过程中的左、右手弹奏法。因此,称它为文字谱。

大约在中唐时期,在文字谱的基础上,产生了减字谱。它以汉字减笔字来表示左、右手的各种演奏法和演奏中的各种说明。由于减字省略笔划,大大地简便了谱式的书写和曲谱的记录,而且,一些谱字不久成为了某种演奏法的特定符号。

由于谱式符号尚未完全规范和统一,不仅在不同的琴派之间对同一谱字的解释不统一,就是在一家谱本或琴论中也有所不同。为此,自减字谱确立之后的千年时间里,对谱式的规范和改进工作一直在继续。

记载谱式改进情况的著作有以下几种:袁均哲《太音大全集》、蒋克谦《琴书大全》、吴澄《琴言十则附指法谱》、[2]陈康士和陈拙二种《琴书大全》、《太古遗音》,刘籍的《琴议》、日本人物部茂卿《乌丝栏指法卷子》[3]等。从中我们看到的是:自唐宋到明及清,琴家对谱式改革的着眼点一直都在汉字的减写、省写和演奏手法说明的规范、统一上,没有对谱字如何标明节奏这个问题作过任何论述。换言之,也就是说在这段历史中,在古琴谱式上根本不存在是否要标明节奏这样的向题。

然而,也许当鸦片战争的炮火轰开了"天朝帝国"的大门,使国人认识到了中国科学落后于西方的同时,也"觉悟"到了中乐与西乐的差异。古琴谱在另一种性质上的改革发生了。

近代琴人张少椿发现并指出传统琴谱的缺点,认为减字谱的节奏记写很不精密,最多只有断连、缓急的划分,却投有板拍。因此,他第一个在琴谱中附加了工尺谱。继他之后,祝桐君、张鹤、杨宗稷等人也陆续采用了这种以工尺谱辅助琴谱标明较为精确节奏的方法。

本世纪三十年代,在《今虞琴刊》中刊出的五首琴曲,不仅标

有工尺谱,而且有的还用了现在通行的简谱。同时,一些琴家和学者在理论上也对古琴传统谱式提出批评和建议。认为“弹琴者须留心现代音乐之常识”,“记谱之方法须改进,使之更加精确而方便”等[4]。我们音乐学启蒙学者王光祈在谈到古琴谱时也说:“吾国琴谱则以写法之故……实有加以根本整理之必要。”[5]他认为其中的节奏是“最感困难之处”。四十年代,杨荫浏发表了《古琴谱式改进刍议》一文,论及了古琴谱的缺点,提出了改进的必要和改进的途径[6]。

近年来,不少学者对古琴谱式的改革投以极大的关注,其中有在记出实际音高的五线谱上标出与一般民族弹弦乐器尽可能统一的符号[7];还有模拟线谱,设数线以代表各弦,以符头标出音位,用数字特指具体用弦,用符干和符尾以示节奏的方法。改革虽然在进行,结果却始终莫衷一是,不能达到统一规范的解决。

通过简短的回顾,我们清楚地看到,古琴谱的历程,是一个饱经改革的风风雨雨的历程。这段历程可以分为两个阶段。一个阶段存在于古代,另一个阶段发生在近现代。后一阶段在对古琴谱式的改革的程度上并不完全同等,前期以工尺谱作为辅助方法对传统谱式加以补充;中期提出对传统谱式中的缺点进行改良;而后期采用了新谱式抛弃传统谱式。但是,稍加分析就不难发现,在总体上这前后两阶段对古琴谱式提出改革的角度是完全不同的,或者说是对立的。

从改革的基点上讲,前者是在谱式的书写格式上,主要体现在谱字符号的简明性和统一性方面,而后者则是在谱式的表示功能上,集中反映在节奏音值的严格性和精确性方面。从改革的目的上看,前者追求的是在形式上进一步完善,而后者则企图的是在本质进行变更。从改革的态度土说,前者对传统谱式抱着的是肯定意见;而后者对传统谱式所持的是否定看法。综上所述,改革角度对立的关键就在古琴谱式的节奏问题上。

二

孰是孰非？要解答这个问题，须从传统古琴谱式的功能上谈起。

音高和节奏是音乐艺术最基本的要素。作为记录音乐的手段，并且能以此为依托来再现作曲者的乐思，传达表演者感情的媒介物——乐谱，无疑必须具有反映音高和节奏的功能。既然古琴谱作为古琴音乐的乐谱存在，它必然具有乐谱应有的功能。

稍熟悉古琴的人都知道，古琴谱的音高是以所用调（调弦）和具体的弦、徽位置来决定的。例如，以第三弦为宫音者，称为正调，从第一弦到第七弦散音（空弦）的阶名分别为徵、羽、宫、商、角、徵、羽。按现在的记谱定弦为大字组的 CDFGA 和小字组的 cd。再如，谱字“茍”、“𰀀”、“𰀁”它们的意思分别为：四弦散音（右手用勾）、拇指按在五弦七徽上（右手用挑）、中指按在一弦九徽上（右手用勾）。如果调弦是“正调”，那么这三个谱字的音高分别为：大字组的 G、小字组的 a 和大字组的 G。尽管这种记谱方法与现在普遍使用的五线谱相比，似乎音高的表示不够直观，谱字的书写不够简便、明了，但是，音高位置的确定性和精确性是勿庸置疑的。

古琴谱也具备一定的节奏、音值功能。它的节奏、音值是以一整套的手指拨法和旁注语言提示来表示的。大略总结、归纳这些指法和术语有以下四类：

1. 右手指法特定的演奏方式提示的节奏音型。例如：

“公”——滚，一般用名指从第七弦向第二弦摘上去连成一声，“弗”——拂，一般用

食指从第一弦向第六弦抹下来连成一声。经打谱后，以五线谱记谱表示为：



“厂”—历，食指急速连续挑两或三条弦：



“镸”——长锁，先挑二声，又作二声，后连三声，共七声；“敚”——短锁，先抹后

挑，急剔急抹、挑，共五声；背锁——背锁，为三声：



“冂”——打圆，在两条协和弦上交替（按弦或按泛音交替）弹出两头慢中间快的七声：



另外还有“叠”——叠，急连弹两声；“仑”——轮，在同一弦上用一名中食三指摘、剔、挑连续三声；掐撮——掐撮三声，掐撮连作三声，等等。

2. 左手指法自身提示的节奏音型。例如：

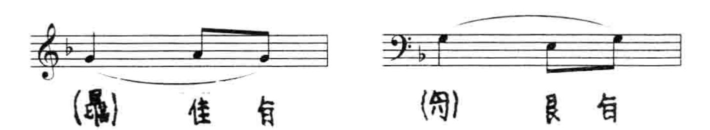
“立”——撞，按弹得音后，手指往右上少许急撞再回原位；“竖”——撞，连撞两次：



“弁”——分开，按弹一声之后，带音向上进一位（虚声），立即用注的方式再弹本位一声（实声）共得实虚实三声：



“佳旨”——进复，按弹得音后，按弦的手指带音向右上一位（虚声），当即回本位（虚声），进复连原弹共三声；“艮旨”——退复，同前，先退后进，也三声：



“徕”——往来，按弹得音后，按弦的手指带音向左右下上移位，共得五声或更多：



“ㄋ”——吟，小幅度揉弦；“犭”——猱，大幅度猱弦。吟猱，在打谱记录中一般不作音型标记，因为它们的音高和节奏不作太大的变化。但是，吟猱种类繁多，《知五斋琴谱》中所记载的“吟”有十六种之多；猱，也分有“退猱”、“细猱”、“荡猱”等。有些时值较长的吟猱在打谱中就常常形成一定的节奏音型。例如，“㺜”——长猱：



也还有如“豆”——逗，按弦的手指趁右手弹的时候同时也绰上少许，后回原位，“尚”——淌，按弹得音后，按弦的手指带着余音缓缓向左滑到下一位。这些都能在一定程度上表示出某种节奏、时值和音型。

3. 谱字之间的关系所提示和确定的节奏音型语汇。例如：

“⺋”——掐起，大指按弦弹一声之后，当即用名指在下一位按弦，同时大指将按弹过和弦掐起。当“⺋”与别的谱字组合在一起时，它往往表示较短的时值。这种弹奏法运用较多，其中最典型的是“勹立⺋”或“乚立⺋”或“早立⺋”等组合在一起形成一种节奏音型：



再如“冈⺋”合用，也表示一种短促的节奏：







还有"夸"——抹勾的合写，先抹后勾；"杏"——抹挑；"丐"——勾剔。这些合写谱字，在乐谱中一般表示在一弦上急弹两个音，时值较为短促：



另外，如果左右手的任一谱字与"吟猱"合用，即说明该谱字的时值往往较长：



类似的情况还有不少，在此不一一例举。

4. 某些指法和旁注术语所提示的节奏速度和音节、乐句或乐段的启止等。例如：

"砌"——不动，按处不动而弹别的弦；

"乑"——乘，乘前音未尽而出后声；

"省"——少急，略歇息；

"刍"——急，急弹；

“爰”——缓，放慢；

“盒”——入慢；

“婴”或“细”——曲终；

“。”——句逗，乐句顿逗处，等等。

从以上的归类、分析和举例，可以清楚地看到，古琴谱具有节奏、时值的提示功能。虽然这种功能是以多种方式一直接的或间接的体现出来的。但是，它的存在是无疑的。

然而，与此同时，我们也应该看到，如果以今天的标准和观念来审视和衡量古琴谱式的话，它在节奏、时值的提示方法上的确显得不那么精确、严格和规范。尽管这种功能有一定的约定作用，但它的约定具有很大程度的相对性。例如，同是最有约定性的谱字“厺弗”，在《流水》一曲中以快速节奏音型表示水流滚滚、跌宕起伏，在《渔歌》、《醉渔唱晚》中则以相对说来较慢的级进旋律来描写一种宁静的意境；而在《梅花三弄》中，这种演奏却以缓急相间的对比来塑造不同的音乐形象。再如，琴论在论述演奏方法和谱字时，也不作非常确定的规定，它只说“吟猱，则若哦咏而长韵”，“逗，则如唱腔而急截”，“撞，则重复其音”（祝凤喈语，《与古斋琴谱》）。更为明显的是，即使同一曲、同一谱、同一字，也由于演奏者的不同而对具体节奏的理解也有所差异。如，同出于《梅庵琴谱》的《长门怨》中的谱字“蓒至”，查阜西的演奏就与徐立荪的不同。前者演奏为：一组加附点的四个十六分音符和一个四分音符；而后者则演奏为：一组一个八分音符加两个后十六分音符和两个八分音符。

因此，我们从中所感受到的是：古琴谱式的节奏、时值提示功能是因人、因情、因境、因曲、因音而宜的。也由此，我们可以这样说，古琴谱对节奏、时值的规定需要从感性上去理解和从感觉上去把握，而决不是在理性上的限定和理智上的制约。

三

事物现象的存在,皆有其之所以存在的原因可寻。因此这些存在的原因,使事物现象成为必然、合理。

前文所见,古琴谱式在节奏、时值功能的提示方法上具有较大的相对性。在这种现象背后,实质上蕴藏着一种特定的音乐精神、特定的艺术思维和特定的文化构成模式。正是这些精神、思维和模式造就了古琴谱式的这一特性。

为什么这样说?

1. 一定的环境在很大程度上将决定生存于该环境中的事物的特性。千百年来,古琴一直生活、存在、兴盛和受溺于中国士大夫阶层和文人社会范围,在这样的环境中,古琴这件器物身上深深地渗透着中国文人、士大夫的精神气质,深深地蕴藏着这个社会范围和阶层的思想观念、意识趣味。

在中国文人士大夫的心理结构中,其中最令人神往的是那借物象而超然的心境。宏而观之,大自然对于士大夫来说,既是外在的物象,又是内心的幻化,既是解脱自我不平衡心理的凭借物,又是供自我内心感情折射的对象。这种既通过对外界事物的观照体验,又在这观照体验中达到物我同一,使得内心世界与外在物象融为一体,让美的感情与美的物象结合而得到心灵的愉悦。具体而论,中国文人士大夫在古琴身上找到这种自由境界的最合适的寄托之一。因此而形成了士必鼓琴,琴必依士的局面。成熟了的古琴,可以说汇集了空灵、恬淡、清远,而又深沉、含蓄、肃穆的声音听觉感,再配之幽深、沉着、高洁、典雅的深褐色物象视觉感,它便成为了能集中、凝聚、浓缩文人士大夫追求的那种自由、清悠、淡泊情趣的器物。

2. 在这种特定环境和特定精神中成长起来的古琴,决定了

它所表现的音乐的特性。因为“作为人的精神活动的音乐，是人对现实的一定态度的表现。[33]

因此，古琴音乐强调“以得意为主”。弹琴“弦与指合、指与音合、音与意合”固然重要，但首先应该有“意”，因为“音从意转，意先乎音、音随乎意”，即便“弦声断而意不断”，所谓“意”者，便是“求之弦中如不足，得之弦外则有余也。”[34]显而易见，古琴音乐的审美目的并不在于音乐本身，它要体现的是音乐之外的某种精神，所以“乐不在声”、“兴不在音。”[35]只有“鼓琴者心超物外”，[36]才能做到“知其意则知其趣，知其趣则知其乐”。[37]在这种审美目的下，古琴音乐产生了一系列的审美范畴：“和、雅、清、圆、坚、远、情”（王善《治心斋琴学练要·总义八则》）；“轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、澹、中、和、疾、徐”（冷仙《琴声十六法》）；“和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”（徐上瀛《溪山琴况》）。

音与意之间的玩味、品尝、觉悟、领略，并非是空中楼阁似的虚无追求，明确了审美目的，规定了审美范畴，并且还立下了演奏准则。苏璟《鼓琴八则》中说，弹琴需要得情、作歌、按节、调气、炼骨、取音、明谱理、辨派；陈幼慈《琴论》说，弹琴必须“指下蓄音”；蒋文勋《琴学粹言》中分析，弹琴右手要点有三：点子、轻重、手势；左手妙处也有三：吟猱、绰注、上下。

然而，这全部的全部，所有的所有，中心的中心，首要的首要还是在于“意”。有了“意”才有这一切，而这一切都为了是得“意”。那么这个“意”的背后又是什么呢？

古人早已说明了，“夫心者，道也。琴者，器也。本乎道则可以固于器”（朱长文语）；“琴，器也……道之精微寓焉”（苏璟语）；只要弹琴者明了审美目的，明了审美范畴，明了演奏准则，便能达到“以道合言”（祝凤喈语），“与道妙会”（杨表正语）。弹琴为取音，取音为成乐，成乐为得意，得意则生情，意到情生更为

重要的是通往“道”的境界。这就是:琴,器也,乃为形而下者;而“道”,才是形而上者矣!

3. 任何事物的形式都根据构成该形式的思想而定,有什么样的思想,就有什么样的形式。中国文人士大夫的精神思想、古琴音乐的审美情趣决定了古琴谱式的功能、古琴谱式的节奏、时值、表示功能的因人、因情、因境、因曲、因音而相宜的相对性,正是与它追求表达这种人、情、境、曲、音的“意”,通过得“意”再升华为“道”的美学思想相适应的:“琴曲谱不定板者,恐因它固执而失入神化”(祝凤喈语);弹琴取音只有“不拘拘于谱上所书”(蒋文勋语),才能得“意”;琴“道微矣,谱迹而粗,不足以该道之妙”(萧鸾语);“鼓琴曲而至神化者,要在于养心”(祝凤喈语)但是,“谱可传而心法之妙不可传”(黄龙山语)。因此,不少琴论批评当时“按谱而为琴者,率泥其迹而莫诣其神,攻其声而莫极其趣,而琴之道殆荒矣”;[38]“近世学者,专务喝声,或只按书谱。喝声则忘古人本意,按谱则泥辙而不通”。[39]即使是将古琴谱附上工尺谱以示节奏“精确”、“严格”的先锋人物张鹤,他在其《琴学入门·序》中的“凡例”里,也讲得明明白白:“盖琴曲有天然节奏,非如时曲必拘拘板拍,推在心领神会”,一旦对乐曲熟悉明了,就“不必拘拘于此也。”

至此,我们可以回答本文所提出的设问;古琴谱不标明精确、严格的节奏,是“不为”而并非“不能”;这种特点并非是缺陷,而其本身就是完整。只有在这种具有“相对性”的谱式天地里,古琴艺术才显示出了千姿百态的风格,才能为自由而丰富的乐思翱翔留下更为广阔的空间余地。中国士大夫们正是在这种有限的余地里,寄予了无限的情感、无限的思绪、无限的心境。在这富有弹性的音律移易之间,在不严格定量的节奏伸展之间,在不僵硬的语汇、句段之间,他们各自依不同的“绰注吟猱”的体验,不同的“逗撞上下”的感受,通往那不可闻、不可见、不可言、不当名的

"意"的觉悟和"道"的境界。

四

更为进一步的是，古琴谱式的节奏问题，从文化构成的角度来说，实质上所体现的是一种有规而无格的精神。这种精神为感情的表现在一个可行的、可容许的范围内提供了极大的空间自由。依谱而又不拘泥谱，有自由而又不失规矩，正是这小小的变易度，产生了一琴曲有各种不同的版本，而同一版本的乐曲依演奏者的不同又有各种不同谱本的结果：

同是《平沙落雁》一曲，《蕉庵琴谱》、《琴学入门》、《琴学丛书谱》、《裴介卿传谱》、《钞本》、《陈蕴儒传谱》中都有收藏、同出自《古逸丛书谱》的《幽兰》一曲，由于演奏家的不同，有数种不同的谱本[40]。这样的例子不胜枚举。

透过这种现象，我们可以悟出这样的实质，即古琴谱是"本"，而各种版本、各种谱本，以及演奏出来的音乐是"文"。换言之，古琴谱所提供的仅仅是音乐精神的骨架，而在此骨格上具有相对自由和弹性的节奏、时值处理产生出丰富的肌体。

仔细想来，何止古琴身上存在着谱式与音声之间的这种"规"与"格"的现象，存在着这种"本"与"文"的关系。事实上，这种关系是一种久存于中国古典艺术中的思维方式、一种文化构成模式的写照。

"史"，以《春秋》为例。

《春秋》是春秋末年孔子依据鲁国史官所编的史书加工创作而成的，之后，又有《左传》、《谷梁传》和《公羊传》。这三部历史著作都是依据孔子《春秋》并参考一些各国史料编纂而成的，故它们合称"春秋三传"。

《春秋》是"本"，"春秋三传"是"文"。"本"是基础、核心，

“文”是衍生、补充、发展。

“书”,以《四书》为例。

《四书》者《论语》、《孟子》、《中庸》、《大学》。《论语》主要记载孔子及其弟子的言行,由孔子弟子或再传弟子记录编篡而成;《孟子》由孟柯自己撰写,他作《孟子》七篇是为了述仲尼之意;《中庸》相传为子思所作,自称“此篇乃孔门传授心法”;《大学》开篇便云:“大学,孔氏之遗书”,由此可见,该《四书》皆为孔子思想的翻版,孔家精神的代言,孔门之道的布说。孔子思想、精神、道理是“本”,《四书》是“文”。

“文”,以《变文》为例。

《维摩诘经变文》第二十卷首节,经云:“佛告弥勒菩萨,汝行诣维摩诘问疾。”此经文共十四个字,然而《变文》实例却扩展到了一千字。其中散文六百十三字,韵句六十五句为三百八十七字[41]。此即所谓“变本加厉”。佛经为“本”,《变文》为“文”。

这类“本”与“文”的例子还有许多。例如《话本》即说话人所用的底本。如有《新编五代史平话》、《大宋宣和遗事》等;说经的如《大唐三藏法师取经记》;叙述故事的如《京本通俗小说》、《清平山堂话本》等。它本质上是一种讲唱艺术,在一定的内容、故事的梗概基础上,进行想象性,创造性的加工、夸张、发挥处理。《话本》是“本”,说书是“文”。

在我国传统音乐中,这种现象更是普遍。例如,一首民间乐曲《老八板》有许许多多、形形色色的变体,如:《六板》、《八板》、《八谱》、《八音》、《老八板》、《大八板》等,但它都离不开一个共同的核心主题——“工工四尺上”,万变不离此宗[42]。再如,民间唢呐曲牌《大开门》,根据它的母体能变化、衍生出一百四十个变体。[43]以某个主题为“本”,通过各种不同的变化、发展而产生了丰富的“文”。同样,在戏曲舞台上,表演程式是“本”而具体表演则是“文”。在戏曲音乐中,某一腔调是“本”而具体演唱中因情

节、风格，以及文字阴阳格律，依字行腔产生不同的“文”。这些例子不必赘述，人们都早已熟知了。

认识和理解了这样一种艺术思维方式、文化构成的模式，我们对文史上中国注释学为何如此发达，书法中对《兰亭》的争议为何仅在摹本而不在其本身；音乐里同名异曲、同谱异音、同调异腔为何如此繁多等现象就不足为怪了。

从在这一艺术思维方式、文化构成模式里的周游中，我们更清楚地看到，古琴谱式所体现的精神分一定时期的艺术思维方式和某种文化构成模式是一致的。古代琴人们为了在感情、灵魂的遐想，超尘、脱俗的自由上更有所得，他们就在所凭借的对象——古琴谱式的节奏、时值功能上有意地有所“失”。失，为了得；得，便要容纳失。这就如同中国绘画中强调的“空白”，篆刻艺术中注重的“气口”一样，这是辨证的统一。

在这层意义上，我们也许可以把古琴谱所体现的精神称之为“残缺”的美！这，也许正是老庄哲学的“无”与“有”之道渗入在古琴音乐精神中的一个具体的表现吧！

余　　论

长久以来，古琴谱式一直没有得到应有价值的认识。人们只躺在古琴音乐丰富的遗产上自豪不已，但却容不下为这丰富遗产作出贡献的古琴谱在节奏功能上的相对性的一点小小余地。古琴谱始终遭受着出自良好心愿的改革的折磨。从这件事例，笔者有这样的感受：自西方音乐文化传人中国之后，对中国音乐的发展产生了极大的影响。我们不必不好意思承认它带给我们的种种益处，但是，它留下的不良后患我们也不必回避。其中一例便是对古琴谱式的争议。之所以古琴谱被认为是不科学、不精确、不严格、有缺陷、要改良，就因为人们带着现

代音乐的观念,更主要的是带着深深地、不自觉地渗人到了我们观念中去的西方音乐思维来看待它,并且将它与五线谱作比较而产生了这样的结果。

这种盲目、偏见地对待古琴谱的态度,说明了我们不仅没有真正地认识到自己民族文化遗产的精神,而且也不完全了解非本民族文化的实质。如果我们能真正地了解到五线谱在方音乐文化史上产生、发展、完善的过程,那么,我们对古琴谱就不会抱着这种不公正的态度了。因为五线谱也是在特定的音乐精神中、特定的艺术思维里、特定的文化背景下成长起来的,它有着自己的格局和内容。古琴谱和五线谱本是在两种文化环境里生来的不同产物,我们只能将它们并列一起进行对照地研究和分析、辨别和区分,而怎么能使此比优劣、高低?更怎么能替而代之?

大家都一定听说过嵇康在"问斩东市"之前弹奏琴曲《广陵散》的故事,一定知道陶渊明将一张无弦琴挂在墙上的传说。不管这两则轶事的真实性和极端性的程度如何,人们都可以在其中深深地感受到古琴音乐在像嵇康、陶渊明一类潇洒不群、具有异才奇志的士大夫心中的地位,可以充分领略到古琴、古琴音乐独具的功能。在此提及这两则轶事的目的在于提醒我们自己,在讨论古琴音乐的种种时,切勿忘记它的精神实质之所在。

最后,引一段《中道》里的答句作为结束语:注视某件物体,而后将看它的视线徐徐收回,而后将想它的念头收回。正这么时。……

一九八七年六月初稿
一九九0年六月修改稿
于上海音乐学院

[注　释]

(1) 转引自《歌德的格言和感想集》,中国社会科学出版社,1985 年版

(2) 详见查阜西《古琴古代指法分析》,载《琴论缀新》中央音乐学院中国音乐研究所编

(3) 许健《琴史初编》p.76.

(4) 同上 p.172－191

(5) 详见王光析《翻译琴谱之研究》

(6) 见《杨荫浏论文选集》上海文艺出版社 1986 年版

(7) 张子谦、龚一《七弦琴谱的沿革和发展》,载《音乐艺术》80 年第三期

(8) 选自《梅花三弄》琴箫合奏(《古琴曲集》p.61 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编,人民音乐出版社一九八二年版.以下皆同)

(9) 选自《流水》(《天闻阁琴谱》)

(10) 选自《流水》(《德音堂琴谱》)

(11) 选自《高山》(《春草堂谱》)

(12) 选自《幽兰》(《古逸丛书谱》)

(13) 选自《长青》(《风宣玄品谱》)

(14)(15) 选自《胡笳十八拍》(《五知斋琴谱》)

(16) 选白《水仙操》(《自远堂琴潜》)

(17)(18) 选自《水仙操》(《琴学入门》)

(19) 选自《潇湘水云》(《五知斋符合参》)

(20) 选自《流水》(《天闻阁琴谱》)

(21) 选自《秋风词》(《梅庵琴谱》)

(22) 选自《阳关三盈》(《琴学入门》)

(23) 选自《长门怨》(《梅庵琴谱》)

(24) 选自《平沙落雁》(《陈蕴儒传谱》)

(25) 选自《普庵咒》(《北京琴会谱》)

(26) 选自《古琴吟》(《琴学入门》)
(27) 选自《鸥鹭忘机》(《自远堂琴谱》)
(28) 选自《石上流泉》(《琴学入门谱》)
(29)(30) 选自《长门怨》(《梅庵琴谱》)
(31) 选自《泣颜回》(《今虞琴刊》)
(32) 选自《水仙操》(《自远堂琴谱》)
(33) 恩、迈耶尔《音乐美学若干问题》
(34) 徐上瀛《溪山琴况》
(35) 杨表正《弹琴杂说》
(36) 苏璟《鼓琴八则》
(37) 同35
(38) 萧莺《杏庄太音补遗·序》
(39) 蒋克谦《琴书大全》卷十《弹琴·赵希旷论弹琴》
(40) 见《古琴曲集》一、二集人民音乐出版社出版
(41) 郑振铎《中国俗文学史》
(42) 详见钱仁康《〈老八板〉源流考》载《音东艺术》,90年第2期
(43) 详见易凤林《论内五外八调》(上海音乐学院音乐学系干部专修科毕业论文)
(44) 以上种种数据皆查自《古琴集成》(中国音乐研究所、北京古琴研究会编)、查阜西《历代琴人传》、许健《琴史初偏》、《中国音乐书谱志》.
(45) 转引自李普士《禅的故事》第四节《中道》第九十五则.

(原载《中国音乐学》1991年第1期)

音乐史学方法论断想

一般认为,历史学以非物质的精神性为对象。但是,这一界定对音乐历史学来说是不确切的。因为,音乐历史学一方面研究人的行为构成的各个音乐历史事件。行为由思想支配,诚然。然而,人的构成既是精神也是物质的,而且,在一定范围和程度中,人们行为又更多地表现出非精神的经济因素。另一方面,音乐历史学研究由声音构成的音响世界中的各种音与音关系的组合和人的听觉对它们的感受。听觉感受中的审美反应是精神性的,而感受知觉本身是生理的,声音的物体振动是物理的,它们更多的是物质性而非精神的。因此,音乐历史学对象既包括对由人所构成的社会中的人的行为、心态、思想和社会经济的研究,也包括对由物所构成的自然界中物体振动现象的探讨,简而言之,既是精神的,也是物质的。

虽然,音乐历史学属于历史学的一个分支,它不能像历史学那样完全用归纳的方法来概括一般。但是,并不能由此而认为,在音乐历史学研究中不出现对一般的解释。一味地把普遍性和特殊性分割开来是不明智,而且也是不可能的。任何一种解释总

是包含着普遍性和特殊性这两方面的因素的综合统一。应该说，彼此是渗透而不是相互对立的。因为，所谓对“普遍性”的研究是从形而上学的角度着眼于对“思想”的一般的思考，而对“特殊性”的研究则是从形而下的角度注重事物、现象的特殊“形态”的描述。而且，特殊与普遍的关系在“形态”的意义上，就如形式与内容一样，都只是相对而言的。例如，乐器史的发展相对于音乐史来说是特殊，而音乐史相对于艺术史是特殊，艺术史在整个人类文化史中，则也只是特殊。但是，在“思想”层次上的研究，所追寻的是在这些特殊中找出总体性的思想发展，思维方式、精神本质的普遍和一般。

音乐历史的研究基点在原始资料，这些资料包括古籍文献（文字和乐谱）和考古（乐器实物和文字）的。在历史研究中，这些原始资料具有一定的“天书”性。因为它们是以我们现代人不熟悉的语言记载的，可以说它们是一种陌生的文化。在这文化背后隐藏着一种未知的公理关系和表述这种公理的词语。解释这些词语，使它们向我们开口说话，便是音乐历史学家的任务。从这一意义上说，音乐历史学家是一位音乐历史语言学家。但是，他又不完全是语言学家，他不仅要像语言学的工作那样，从描述某“词语”的形态结构开始，然后，解释这一“词语”的结构生成过程，进而，音乐历史学家还要对这一“词语”进行判断，判断其在历史上的意义（并非价值）。

因此，音乐历史学对原始资料处理的方法是以现存的历史的资料为中心向“历史的语言”和“历史的判断”两方面展开的。如果说，研究“历史的语言”是为了解决“历史是什么”的问题，那么，研究“历史的资料”是探讨“历史怎么样”的过程，而进行“历史的判断”则是为了达到思索“历史为什么”的目的。从纵的角度来研究，音乐历史学对历史的解释几乎总是具有发生学上的意义。因为，这样的过程将涉及到与音乐有关的一系列有关方面。

例如,中国古代青铜器编钟的兴盛便是典型之例。先秦青铜编钟的产生是古代冶金史上青铜时代繁盛的结果;由于节奏是早期人类音乐艺术发展过程中的必然经历,而青铜编钟成为了中国古代体现节奏音响的敲击乐器之集大成者,体现了它在音乐审美听觉上的重大作用,从而"钟鼓之乐"不仅作为先秦"乐"的代表,而且还进一步转化为了"礼"的象征。

但是,音乐历史学永远不是音乐历史本身。因为,音乐历史学是音乐历史学家参与的学科,而且在方法论的观念上和方法上有着历史的发展,这样,音乐历史学中的二律背反现象不可否认。任何一部音乐历史著作都无不注入音乐历史学家个人的观念和思想。尽管作为一位历史的解释者其目的是追忆历史事实,而历史事实对于今天来说,它的客观性是不存在的。我们所能做的只能是接近客观的历史事实,而永远不是,也不可能是历史事实本身。也就说,历史事实的客观性是相对的而不是绝对的。因此,在历史学家与历史之间将永远存在着这样辩证的矛盾:历史学中的历史始终是历史学家视角中的历史,而历史离不开历史学,历史学又同样离不开历史学家。既然如此,充分认识和肯定历史学家在历史研究中的主导地位便应该是历史学的基本观念。作为音乐历史学家来说,他的尊严和责任是对音乐历史的理解。在理解中,让人类不断地追忆自己过去的音乐文化和音乐文化中的自我。用一种悖论形式的词语来表达的话,可以说,音乐历史学所追求的是一种对过去的音乐文化的客观的拟乐性和拟人性。

(原载《中国音乐学》1989 年第 2 期)

中国古代乐器艺术发展历程

前　言

音乐在人类文化的最低阶段中与舞蹈、诗歌连结得极为密切。在这种歌舞乐三位一体的早期艺术中,音乐实际上所体现的主要是节奏。人类在原始阶段、甚至文明的初级阶段中,对于旋律的听觉感受要比节奏弱得多,而且也要晚的多。节奏是音乐构成诸要素中最基本的,也是最先被人们所认识的。

先秦典籍《尚书》中所记载的古代氏族部落"击石拊石、百兽

率舞”就是这一现象的典型之例。这是一幅先民们穿戴着禽羽兽皮,以石块作为乐器进行舞蹈的图腾礼拜式的场景。《吕氏春秋》中说“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕”。这“投足”一词,不正意味着载歌载舞中的节奏拍打声!

显而易见,在乐器发展史上最早实现这种拍打节奏、在以后的各类乐器中最善于表现这种拍打节奏的就是敲击乐器。敲击乐器是音乐史上最早形成和最重要的表现音乐的手段、工具。这样的情形在我国古代音乐中延续了相当长的一个历史阶段。自上古时期有了“击石拊石”的敲击乐器的萌芽始之,到周代的乐器“八音”分类都足见敲击乐器在历史上所占据的重要地位。在“金石土革丝木匏竹”的“八音”中,隶属于敲击乐器的有“金石革木”四种,它们占据整个“八音”的二分之一。《诗经》提到乐器名目的有近三十种之多,而其中敲击乐器就有二十余件。在目前出土的先秦乐器中,绝大部分是鼓、磬、钟等敲击乐器。据大略统计,自新中国到八十年代所进行音乐考古工作中,至少有三十余处发掘了编钟(包括钲、镈、镛等)、编磬。其中,以曾侯乙墓出土的编钟规模、数量为最甚,可以说,它是敲击乐器类的集大成者。编钟的发展成熟、完善,标志着敲击乐器发展进入了鼎盛阶段。

敲击乐器在乐器史早期阶段有着这样的重要地位,首先当然是音乐发展的自然规律所形成的;其次,也由于当时人们对音乐及乐器的认识、观念中参杂着一些诸如宗教、政治、经济等非音乐的因素。正如日本音乐学家林谦三所说:中国“古时的八音分类法,恐怕不仅为分类的必要而分类,还相当根据着哲学上的思想而建立起来的”。因此,中国古代乐器的发展历程,就是在乐器自身的音乐表现功能不断地完善和各个历史时期的政治、经济、文化及人们的审美要求对音乐的影响,这内外两方面因素推动下完成的。

第一章 敲击乐器主宰

敲击乐器打开了中国古代乐器发展史长卷的第一篇。它是古代乐器史早期阶段的主要内容。在这最初的篇章里,需要着重花笔墨的是鼓、磬和钟。在先秦一个时期内,它们不仅是敲击乐器的代表,而且也是整个乐器大家族中的主角,甚至可以说,在当时它们成为音乐、文化、哲学的象征。

然而,鼓、磬、钟在真正具有了表现音乐功能而成为乐器之前,在生产力条件极为低下的古代社会中,它们曾有过一个由用具发展到用具与乐器兼并的史前乐器历史阶段。

在古籍中有许多这样的记载,说在原始部落、氏族社会中最初没有音乐,人们仅以拍打身体和敲击地面来取乐。这"拍打"和"敲击"就是敲击乐器的起源。以后,人们发现了陶制的缶、瓮之类既可以作食器,也可以敲击产生声音作为音乐。此时,人的听觉认识到了鼓腔这一共鸣体使物体发声洪亮的道理。以后,这种食器的缶、瓮被蒙上了兽皮,在共鸣腔上又添上了振动膜,这一发现使鼓的发展产生了质的变化。使之开始逐渐脱离那种用具和用具与乐器合而为一的史前乐器状况,初步迈上了具有真正乐器意味的乐器史历程。

《诗经·大雅》有"鼍鼓逢逢"之句,这"逢逢"动听的鼓声,我们在先秦时期出土的曾侯乙墓中的建鼓、枹鼓,信阳长台关出土的大鼓、彩绘小鼓等中得到证实。这些鼓已不再是陶罐、兽皮的草率、粗拙的拼合,而是木制鼓腔、良好的皮质、一定紧张度的振动膜、美观精制的外观造形,以及悦目的装饰色彩的乐器了。为了便于发音和声音的充分振动,这些鼓都还配有鼓架。它们与石器时代的鼓相比较,在音乐上的意义大大地增长了。鼓,能得到如此的发展,很大程度是取决于人们对乐器在制造工艺和发声的

物理属性上的认识、把握。《周礼·考工记》中记载了当时鼓制造的规模尺寸的详尽要求，其中还说："鼓大而短，则其声疾而短闻；鼓小而长，则其声舒而远闻。"在这样的对鼓制造的理性认识和把握与对鼓发声效果的感性经验下，古人在《国语·周语》中，对膜振动的鼓和板棒振动的乐器作了"革木一声"的总结。

虽然革木只有"一声"，然而，这"一声"突出和强调了鼓类乐器的节奏特性。这不是简单、随意的在任何器物上所敲击的"一声"，它是扎扎实实地在对声音美感的追求下，在对乐器的物理属性的把握下，经过了漫长的由用具到用具与乐器相兼，再发展到真正的乐器这样一段艰难的过程而产生的。它是人类美感觉悟和听觉进步的象征和标志。

磬的发展也是如此。磬的形状与古代农具"石庖丁"相似，它的前身可能就是脱胎于新石器时代的犁、釜之类的石器农具。磬的初形大多用石制，没有固定音高，有些还兼用作用具。以后，为了追求发声的清美，明亮，选用了玉制。因此，有学者说："《吕氏春秋·古乐篇》所说的'击石拊石，以象上帝玉磬之音'就具有暗示磬的发明过程的一些意味。"

所意味的发明过程是什么呢？很清楚：用具属性的犁铧、石釜，在人们劳动、活动的闲暇之时被偶然地用于了娱乐活动之中，为舞蹈、歌唱敲打着节奏，使早期的磬形成了用具与乐器兼之的状况，构成了响器的属性。它清亮的音色、不变的声音高度，逐渐产生了不至一两个磬所构成的声音高低不一的音列，这给人们的愉悦和美感带来了启迪，继之发展了它（们）。精心加工、规范形制、确定音高、组合排列，以及还有巧妙的悬挂，使它（们）真正具有了乐器属性，脱离了原先劳动、耕作身份而进入了精神化的艺术天地。

《周礼·考工记》中磬的造形制作也有详尽的论述。在规定了厚薄、长短等尺寸后，对音高的修定也作了明确说明。当磬的

声音过清时,“则摩其旁”;当声音太濁时,“则摩其端”。这种以刮磨石磬的两旁端来调节声音的高低方法,充分说明了当时人们已娴熟地掌握了磬的声音规范。在这样的情形下,磬的发展完成了由用具演化到乐器,由不规范进步到规范,由单个磬衍生到多个的编磬系列。因此,我们在对先秦时期的文物考古中,看到了从一枚商代虎纹石磬、一套三枚附有铭文的商代编磬、到一套十枚的春秋编磬,以及春秋战国时期的一套二十二枚编磬等,其中战国曾侯乙墓中出土的一套编钟为数量最多,有三十二枚。此时,磬经过定型、规范,趋于完善。

钟的发展过程同样也经历了鼓和磬那样的历史阶段。钟最初是由木制或竹制,以后发展成陶制。目前发现最早的是一个陶制的钟,属于新石器时代晚期的遗物。此钟体呈长方形,中空、有柄,虽然形制上接近于后来的商代钟,但它多少还留有一些实用器皿的痕迹,属于类乐器的器具。它上承木制或竹制的木竹筒式的钟,下接铜铸造的钟。在“青铜时代”之前有过一个“纯铜时代”,在这个时代里曾出现过纯铜铸造的钟,它是陶钟与青铜钟之间的过渡。进入青铜时代后,钟的发展不断繁盛,逐渐趋于规范和完善。考古发掘先后出土了商代“兽面纹镛”一枚;商代编铙一套三枚;殷墟编铙一套五枚;西周“中和义”编钟一套八枚;战国编钟一套十三枚;以及战国曾侯乙墓编钟一套六十四枚。

现在,我们对鼓、磬和钟从史前乐器进入到乐器历史的发展过程,作以下的推测:

陶罐→土鼓→兽皮置缶→建鼓、大鼓

石犁铧→击石拊石→磬→编磬

竹木钟(或陶器)→陶钟→铜钟→青铜钟→青铜编钟

这些过程是乐器产生、发展、完善过程中所经历的历程,它们由生活、生产用具过渡到用具与乐器双重属性的响器,然后再发展到了具有完善地表现音乐功能的真正的乐器。虽然以上所述

的发展演化序列只是一个在逻辑上推理的拟想,而且逻辑的东西和历史的东西不会完全一致。然而,逻辑的推测是清除了历史偶然性后所得到的,而历史本身则远远要比逻辑的东西丰富和复杂。不论我们的研究是否足够深入和详尽,也不论我们对以上鼓、磬和钟的演变序列的构想能否完全成立,但是,由不是乐器的器物发展而成为真正的乐器,这样的过程是无疑的。

从乐器进化和乐器物理属性的角度来分析,蒙有兽皮的鼓、石制磬和陶钟作为初级形态的乐器,在音乐上的意义的确要比土鼓、犁铧性的磬、木竹钟大得多。但是,与以后的建鼓、大鼓、编磬、青铜编钟相比,无论从制作的材料质地上、制造的工艺上,更重要的是声音效果和音律规范上都具有性质上的差异。这样的变化,可以说是人们由创造物质产品而转化进入到创造精神或半精神产品的过程。如果说人类发明实用工具是他借助自然来满足自己的需要征服自然,为了征服它们,人在它们中间加进另外一些自然界的对象,使自然界反对自然;那么,乐器的产生和发明在很大程度上更具有音乐审美的认识功能,它逐渐脱离了工具的实践性,而注入了人们的审美观念和审美听觉意识。

说到底,乐器的发展实际上是一种音乐听觉意识变化、发展不断物态化活动的过程。因为它不仅体现在为了表现音乐听觉意识的目的而使用什么样的自然界固有的材料上,而且更重要的是体现为以什么样的方式来运用这些物质材料。

目前所出土的先秦青铜钟都有一个极为奇特的现象,它们的钟口一律呈橄榄形。虽然还没有充足证据能说明它们是从圆口钟演化而来,但这种非自然的形制决不是无意识的偶然造形,它是在无数次的反复实践和一定声学经验下对自然状态的圆口钟形进行人为、自觉地处理和加工所形成的。宋人沈括曾在其《梦溪笔谈·补笔谈》中,对扁钟(橄榄口形钟)和圆钟(圆口形钟)各身的发声特点作了精辟的分析。他指明古乐钟之所以都是“盒

瓦”状，是因为它形扁使“声短”，而且“声短则节”，他还批评后人不懂这个道理，把钟造成圆形，结果在急敲中，声音“清浊不复可辩”而“不成音律”。根据声学原理分析，呈橄榄形口的钟所产生的声音持续时间要比圆形口的钟短得多，这是因为前者的衰减率较大，即影响时间较短。所以，沈括的分析是正确的。

《考工记》中对钟的铸造有非常严格、详尽的记载。其中对制造中的金属合金比例；钟体各部位所处位置及称谓；各部分之间的关系和比例；钟壁的厚薄尺寸，以及发声效果和音律规范、修正等都作了全面的论述。这些论述反映了古人在音响学和制造业上的杰出水平。由此，充分表明了当时人们已逐渐掌握了一定的音乐声学知识，建立了一定规范的音乐音响的概念，反映了他们对音响审美情趣的追求。这种钟的制造是一定声音经验、感受的积累和对物体在音乐物理属性上开始自觉地把握的综合结果。

一个值得注意的现象是：《周礼》中所收的《考工记》是我国最早的一部科学文献，是汉以前的学者总结古代科技的重要著作。书中主要论述建造业问题，其中也论及乐器制造。而乐器制造这部分中只谈到前文所引述的鼓、磬、钟这三种乐器。在这样一部重要的科技著作中，谈论乐器制造只选了敲击类乐器的鼓、磬、钟，而且占据了相当的篇幅，这不是一个偶然的现象。鼓、磬、钟之所以能在《考工记》这部重要的早期科技文献中，在“八音”这一重要的早期乐器分类概念中，在《诗经》《楚辞》等重要的历史典籍所记述的众多乐器中得到了如此显赫的地位，以及我们在出土的鼓磬钟中所见到的辉煌成就，这完全是与它们在当时的人们的思想观念、所活动的文化阶层，以及所处的社会环境中的地位、起到的功能作用和范围等分不开的：

《春秋左传》认为钟是表达音乐的乐器的代表者：“夫乐，天子之职也；夫音，乐之与也；而钟，音之器也。”在《墨子·非乐》中，可见钟鼓之乐在各类乐器所处各社会阶层中占据的地位：

“诸侯倦于听治，息于钟鼓之乐；士大夫倦于听治，息于竽瑟之乐；农夫春耕夏耘、秋敛冬藏，息于瓴缶之乐。”钟鼓之乐的功能是多方面的。《国语·晋语》中所体现的是钟鼓之乐可以作用于军事：赵宣子为伐宋人“令三军之钟鼓必备”，“治兵振旅，鸣钟鼓以至于宋。”《荀子·乐论篇》中还为乐器的形象作了界定，从中也足见钟鼓之乐的地位：“鼓其乐之君邪！”所以，鼓似天、钟似地、磬似水；而竽笙箫等似星辰日月；鞉柷楬等似万物。明人宋星应在《天工开物》中对钟鼓之乐的功能、范围作了总结：“凡钟为金乐之首，其声一宣，大者闻十里，小者亦及里之余。故君视朝官出署，必用以集众；而乡饮酒礼，必用以和歌；梵宫仙殿，必用以明摄谒者之诚，幽起鬼神之歌。”《国语·周语》中还告诉我们，钟鼓之乐与礼、与政治、与教化等都有密切的关系：景王二十四年，铸了一口大钟，景王认为钟音谐，但伶州鸠却说，“上作器，民备乐之则为和。今财亡民罢，莫不怨恨，臣不知其和也。”结果，一年后，景王驾崩，钟不和了。

显而易见，钟鼓之乐在古人的思想、观念中所拥有这样的地位和形象，其结果使之携带着了一定的宗教色彩。钟鼓之乐所包含着的宗教意味促使了人们与自然交往、与神灵交往。然而，在具体的表现中，它们却成了人与自然之间最深的纠格和激烈斗争的象征。它给予的是一个远远超出人们经验范围之外的，几乎难以用语言来阐明其全部奥秘的希望。在战争频繁，民族相互吞并的早期人类生活岁月中，钟鼓之乐最早的功能之一，也许是体现在那种“非我族类，其心必异”的武力征服的战场中。在那里，它们具有神一般旨意的号角声性质。然而，在嘶杀之后的庆贺酒筵上，它又同样以神的身份，对上苍、对君王进行歌功颂德。之后，在庄肃的大殿里或宫廷中，它又成了既是神圣的“礼”的化身，也是悦耳的“乐”的形象。

随同曾侯乙墓编钟、编磬和鼓一起出土的还有它们的悬

挂横梁、立柱、座架等。钟架是铜木结构,呈曲尺形,长十米余,分三层,高近三米。横梁两端装有雕成龙、鸟和花瓣的铜套;立柱是六个以手和头顶承托横梁的青铜佩剑武士构成,悬挂总重量达三千五百余公斤的六十四枚编钟。磬架长二米多,高一米余。立柱为两个长颈怪兽;横梁两用龙形透雕为饰,分两层。鼓座由许多形状弯曲、缠绕复杂的条纹所构成。在另一个楚墓中还出土过一架虎座鸟架的鼓座。这些实物与《考工记》中制作钟磬鼓的座架以"天下五大兽"的架势、形象为要求是相符合的。

就连钟、磬、鼓的架座都是如此,可以据此想见,它们在当时所体现的"钟鼓之乐"、"金石之声"、"金声也者,始倏理也,玉振之也者,终倏理也。"等等都是完全风格化了的、幻想的宇宙自然音响。它们呈现给人们的是一种神秘的威力,崇敬和畏惧的听觉感受。它们所具有的神秘和威吓力量,不仅表现在"钟鼎为祟"、"形象之可骇怪"上、而且主要是它们作为自然之声的"再现",在它们的音响里蕴藏了某种似乎是非人间的神力。就连支撑架都必须具有"兽"的面止和神情,才能与它们相配,才能够得上作为它们的架座。由此足见,作为"钟鼓之乐"、"金石之声"的乐器钟、磬、鼓及其架座,在一定程度上已成了宗教意识中的顶礼膜拜的奉物。"钟鼓之乐"一方面作为工具被用来表达、寄予古人的情感和想象,另一方面它们本身也成了恐怖的化身、保护的神祇、膜拜的对象。这种复杂、纠缠的双重性的宗教观深深地凝聚在它们身上。同样,从它们的形象中、音响里也折射出了那个时代的精神气质和文化氛围。

在我们现在看来,"钟鼓之乐"的音域、音律、音色和音量远远不能表达一个具有一定结构程式和一定交响性的音乐思维。但是,它们在人类音乐史上,甚至在人类文化史上的意义给予多高的估价都是不会过份的。它们仅以这音域、音律、音量、音色,

再加上它们雄健钢毅的体态、深沉的刻饰、象征性的铭文,已足够表达出一种无限的、原始的、单纯的、质朴的,甚至还处于混沌状态的宗教感情和信仰,体现了先民们的寄托、希望、膜拜。这样看来,"钟鼓之乐"被视作为是"礼"和"乐"的综合体、象征物是极为自然的。古人之所以认为它们具有"集大成也者"的身份的原因,恐怕也就在于此。

由土鼓发展到建鼓,由石犁铧发展到编磬,由木竹钟发展到编钟,这一系列的变化都充分体现了乐器艺术中音乐听觉审美意识的物态化活动的发展过程。这些过程是人们在为了争取自身及种族的生存的生活劳动与集体活动中,逐渐掌握物质的自然规律,逐渐在音乐从其他艺术中独立化出来的实践活动里,积累了对声音美感的经验,然后有意识地、自觉地、甚至有一定理性认识地对物体进行加工而得以实现、完成的。乐器在外部造形上的变化和乐器发声所产生的音响效果,实际上就体现了当时人们在音乐听觉感受的进步。于是,音高的固定性、声音的持续性、音响的色彩性、音量的传播度等音乐构成的基本要素逐渐被人们的听觉所感知和认识,并加以肯定、固定。这个漫长而现在已难以准确追寻其细节、真迹的过程,在一定程度上集中地体现在鼓、磬、钟这敲击类中的代表性乐器的形成、发展和演变之中。

由于鼓、磬、钟的完善的音乐功能,在当时远远地走在了其他乐器种类的前面;由于"钟鼓之乐"、"金石之声"所构成的观念、形象与其作用,在先秦这段历史时期中比其他乐器种类在音乐、文化中占据着重要得多的地位。因此,位于"八音"前列的钟、磬和鼓所代表的敲击乐器,在当时的乐器大家族中牢牢地掌握着主宰权。在它们所敲响的"钟鼓之乐"的音响带领下,中国古代乐器史走完了第一阶段的历程。

第二章　吹管乐器的成长

恩格斯曾指出："铁已在为人类服务，它是在历史上起过革命作用的条件原料中最后的和最重要的一种原料。……铁使更大面积的农田耕作，开垦广阔的森林地区成为可能；它给手工业工人提供了一种其坚固和锐利非石头或当时所知道的其他金属所能抵当的工具。"经考古发现表明，战国中、晚期，由于冶铁术的不断提高和推广，不仅使铁工具在生产领域中占居支配地位，而且也使铁兵器开始替代了青铜兵器。铁工具和铁兵器对青铜工具和兵器的替代，也就意味着中国青铜时代的终结和铁器时代的开始。

也许正因为是青铜时代的终结这个重要的原因，青铜编钟的发展在周代以后就中断了。

查阅《古今图书集成·钟部》中的记载，可以发现，书中绘有白描图并附有图说和铭文的周代钟有一百零九枚之多，而汉代钟只有六枚，魏朝只有三枚，仅从这一例就可以明显感觉到自汉以降钟发展的停顿和衰落。在考古发掘中，从汉代起就几乎不再有青铜钟出土。

位于"八音"之首、作为敲击类代表性乐器的钟的衰落，意味着乐器大家族中何者为主、谁为辅之的关系发生了变化，同时也说明古代乐器史的敲击乐器主宰的时代已经结束，一个新的历史阶段即将开始。

中国封建社会制度的建立，中央集权的封建国家的产生，按理对整理和发展奴隶社会里那种四分五裂的动荡局面中生存着的各类艺术具有一定的促进作用。然而，事实却相反。秦朝为后世留下了一大笔历史文化杰作，诸如泰山石刻、兵马俑、阿房宫等。但是，遗憾的是它却很少，几乎可以说是没有为我们留下多

少音乐文化。可能是它经历的时间太短暂，还来不及顾及到音乐的发展。也许还想不到要在建造壮观的实体艺术的另一面，还需要有一个抽象的听觉艺术世界。就这样秦朝过早地结束了历史生命。

秦朝是中国历史的一个转折点，它对旧社会制度整个地否定了。除了保留了少数典礼中所用的乐典外，周代的曲调在秦朝几乎听不见。在历史典籍上仅能看到这样的记载："秦始皇平天下，六代庙乐，惟韶武存焉。二十六年，改周大武曰五行。"（《杜佑通典》）

不仅古代文献中对秦朝音乐状况的记载如此稀少，而且在目前的考古发掘中也很少见有秦朝的音乐实践出现。因此，秦朝对于古代乐器史来说，可以称它是一空白之页。

汉代起，乐器史开启了一个新时代，这就是吹管乐器成长的时代。从历史的角度来说，吹管乐器是极为悠久的。浙江余姚河姆渡遗址出土的骨哨，距今已有七千年历史。在殷墟墓中发现的埙，已是具有六孔的吹奏乐器。在周代的"八音"分类中，归属吹管乐器的"匏"、"竹"类中，就有篪、篴、箫、竽、笙等。

这此吹管乐器之所以在先秦时期里不能成为乐器大家族中的主要力量，是因为把它们与钟、磬、鼓一类敲击乐器相比，无论在乐器自身的音乐表现功能上，还是在人们的观念、运用的场和起到的作用等，它们都不及钟、磬、鼓来得完善和重要。而且，音乐构成要素中最早形成的是节奏，最善于体现节奏的敲击乐器发展成熟、完善早于较擅长于旋律的吹管乐器之前，这也是符合音乐自然发展逻辑的。

从古代文献的记载和考古发掘的实物中，可以看到，自汉起，吹管乐器的音乐功能有了很大发展。例如，埙在先秦时期一直处于六孔状态。到了汉代，埙发展成了七孔。又如篪、篴、管在古代都属同类性质的一管多音乐器。在《周礼》等先秦典籍中都说这

些乐器为六孔。曾侯乙墓出土的两支篪除吹孔外,有五个按音孔,即六孔。从文献记载和出土实物印证都证明汉代前的一管多音吹奏乐器是六孔的。

汉代的一管多音乐器在音孔上有了增加。在近年挖掘的湖南马王堆三号墓中,发现了两支横吹竹笛,皆为七孔。这与汉人许慎在其《说文解字》中所说"笛、七孔、竹箫也"完全相吻合。用摹制的马王堆汉笛吹奏,可吹出一完整的七声音阶和两个变化音。而曾侯乙墓的"篪"只能吹一五声音阶和一个变化音。由此可见,汉的一管多音乐器比先秦同类乐器有了发展。虽然在形制构造上仅一孔之差,但在音律上后者至少要增加三个以上。而且,五声到七声音阶这在音乐发展的意义上是一个非常大的进步。对我们今天来说,五声性和七声性仅仅是一个音乐风格的问题,而在当时由五声发展到七声可是一个音乐表现功能高低和音乐思维原始与进行的一个质的变化。不用说在古代,就是在今天的乐器改革中,要在一乐器上多设一个装置,多增加一弦或一孔,甚至仅多增添一个音,都是何等的不容易。这一孔之增,在当时大大地奠定了笛在古代乐器史这一发展阶段中的重要地位和基础。

丝绸之路打开了中原通往西域的门户。汉时,由于张骞两度出使西域,传播了中华文明,同时也带回来了不少西域文化,其中就有不少西域的乐器。而这些在汉代传入的西域乐器绝大多数都是吹管乐器,如胡角、胡笳、羌笛等。它们在进入中原后有了进一步发展。

胡角最初可能用动物的天然角制成,以后发展为以竹、木和皮革,甚至金属材料制作。汉代所用的角已不是动物之角,而是形体很大的乐器了。胡笳,也称筚篥。早期胡笳很简陋,以芦叶卷作而成。在汉时已发展到了比较完善的程度,南北朝时,已经出现了大筚篥、小筚篥、桃皮筚篥、柳皮筚篥,以及双筚篥等多种。

羌笛,即现在直吹箫的前身,据汉人马融在其《长笛赋》中说,羌笛传入中原后,经过著名乐律学家京房的手,在原来四孔基础上又增加了一孔为五孔,使之能吹奏完整的五声音阶了。一管多音的吹奏乐器发展的一个高点,主要体现在晋代荀勖的"十二笛"上。其十二支笛各有按音孔六个,管长各不相同,每管一固定律高,自黄钟律起,十二律齐全。荀勖"十二笛"在音乐史上和乐器史上的意义有以下几方面:1)笛的制作在不断发展,一套十二律齐全的笛,在汉代和汉代以前是不曾出现过的;2)笛在音乐表现功能上有了扩展,不仅十二律各有一笛,而且一笛上具有了吹奏不止一调的要求和可能,一笛上能吹奏"正声"、"下徵"、"清角"三调,也反映了宫调理论与实践在吹管乐器上的尝试和笛对宫调问题的促进;3)笛对乐律研究的重要性。首先是,荀勖在制笛过程中发现了"管口校正"问题,其次,汉代以前皆以钟律来定音高,而汉起,便以笛律来作为定音乐器了,它对标准音高的固定和规范起了重要作用。

魏晋时期笛的发展和受重视的程度的状况,还有一个典型例子。《宋书·律志》中记载,当时制作了一笛,"计其尺寸乃五尺有余,和昔日作之,不可吹之。"将笛制作长到无法吹奏的程度、怕是别的乐器中不会发生的。

在汉中原得到革新的胡吹管乐器和中原已有的吹管乐器笛类、笙竽类和埙等,由于它们在音乐表现功能上的进步和趋于完善,使得它们在乐器家族中形成了一股新生力量。这股发展成长着新生力量在笛的带领下,自汉代起到以后的一段时间内成为了这段乐器历史阶段中的主角。这就是构成吹管乐器时代的重要原因之一。

再看看汉至以后一段时期的音乐活动情况。汉代的宫廷雅乐在当时仅属于礼仪性的作用,它不是这一时期的主要内容。虽然也还保留着一些钟磬乐器,然而,它们只是礼仪之乐中的装饰

性、陈设性的物品。所以,规模、数量远不及周代。这一时期的音乐活动的主要内容反映在民间的“相和歌”及延续到魏晋之后的“清商乐”、歌舞百戏和大量外族传入的乐种等几个方面。

相和歌是在当时民歌的基础上,继续了周代的“国风”、“楚声”的传统发展起来的。据《乐府诗集》中所载,相和歌有管弦乐器伴奏,在“相和三调”中都用到乐器笙、笛、箎、筑、节、瑟、琴、筝、琵琶,而且每调都是笙、笛、箎、在乐队排列中居前列。而且,从大量的汉砖和汉墓画像石中所刻的“相和歌”表演、歌舞百戏的表演里,都可以看到大量的吹管乐器,而且在任何形式的器乐演奏或乐器伴奏的表演歌唱中,也都是吹管乐器运用的比例最多最大。

汉代另一重要的音乐活动内容是由西夷之乐与北狄之乐合成的“鼓吹乐”,这种由鼓吹署掌管的“鼓吹乐”,随应用场合不同,分有“黄门鼓吹”、“骑吹”、“横吹”、“短箫铙歌”等。关于“鼓吹乐”所用乐器,《乐府诗集·鼓吹曲辞注》中说,鼓吹乐“鸣笳管以和箫声,非八音也。”这句话告诉我们,鼓吹乐中不使周代的“八音”中的乐器,而是以羌胡乐器笳管和中原的排箫一同合奏。而且,从“鼓吹”、“骑吹”、“横吹”、“短箫铙歌”等的称谓就可知,它们都以“吹”为主,加上少量敲击乐器组合而成。

近年来考古发掘的汉墓石画像中,也都刻有许多鼓吹乐的画面,其大量的与文献记载相符。例如山东肥城孝堂山汉墓出土的石画像中,有一幅“鼓吹”画面。其中一辆鼓车上装有一辆巨大的建鼓,两旁各站一个手持鼓槌的乐工。鼓的下方车厢内坐着四位手捧排箫的乐工。陆机曾作有一首《鼓吹赋》,诗人对“鼓吹乐”的表演作了详尽描绘和渲染,其中有这样一句:“鼓砰砰以轻投,箫嘈嘈而微吟。”石画像中的“鼓吹”行列,是陆机“鼓吹”描写的很好的印证。吹管乐器在“鼓吹乐”中所用种类和数量之多是显而易见的。而且“鼓吹乐”在汉魏,甚至直到隋唐以前的宫廷

音乐活动中一直是主要的内容。

一类乐器能在民间相和歌、世俗的歌舞百戏、宫廷的鼓吹乐这三层立体范围里受到广泛、普遍的运用和重视，已经足够确立它们在乐器史一段历史时期中的地位。

构成这样的地位及其作用的原因有几方面。一方面，吹管乐器在音乐表现功能上的进步和完善；另一方面，是由于进入封建社会后的人们，在思想意识、特别是审美趣味上发生了变化。政治相对稳定、生产力相对进步，已经摆脱了奴隶社会，尤其是摆脱了奴隶社会早期的那种带有十分浓厚的蒙昧、宗教意味，开始了真正的文明生活。张衡《西京赋》中有一段对汉代世俗市井生活中载歌载舞场面的描写，这个表演称为"总会仙倡"。其中写首道："华岳峨峨，冈峦参差；神木灵草，朱实离离。总会仙唱，戏豹舞罴；白虎鼓瑟，苍龙吹篪。"

虽然张衡的描写伴有浓郁的文学夸张色彩，但是，我们从中所得到的深刻感受是：人已不再害怕客观世界，人不再对变幻无常的自然界有恐惧感。在这里所表现的是人对自然的征服的欢庆。草木、禽兽已不像在蒙昧时期是人崇拜、顶礼的对象，而成为了审美观赏的东西。表现音乐的器具——苍龙吹的篪、白虎奏的瑟已经不再是在图腾艺术中具有符号意味的物品，变成了人们表达自己内心感情的媒介物，音乐从天上降到人间。那些百戏、歌舞、杂技等都表现了汉代市井中的人间生活气息。人开始关心人世间的生活，关心人自己，以及每一个人的自我。李泽厚在其《美的历程》中这样说："这个世界是有意或无意地作为人的本质的对象化，作为人的有机或非有机的躯体而表现着的。它是人对客观世界征服，这才是汉代艺术的真正主题。"

自汉代开启了对人间生活、人生自我关注的意识后，魏晋时期仍一直继续着"人的主题"。但是，这种思索更倾向内心，更欲求内在人格的觉醒。正因为如此，周代的大钟、大磬、大鼓所产生

的音响,在这样的环境里,这样的情趣中是不合适的。相比较,倒是单纯、柔和得多的吹管乐器更能恰当地表现这种“人的主题”之下的人间烟火风味。加上少量的鼓和弹弦乐器组成的音响,为这时“休养生息”的生活气氛增添几分色彩。这种“房中乐”风格,也正好从侧面反映了汉魏至晋一段时期的艺术的风貌。

一定的音乐风格反映了一定的审美意识及其趣味,而思想观念、审美风尚也决定音乐风格的特征及其所用乐器的选择。社会性质、经济状况、思想意识、人情风俗等发生了巨大变化,迫使音乐在恰当地选择表现它的内容时所用的乐器种类发生了变化。因此,乐器族类中的主导地位重新调整是必然的。

吹管乐器迅速成长的另一个重要原因来自于汉王朝与外族的交往。“丝绸之路”为中原汉族音乐带来了新内容。大量的乐曲、乐器的传入,丰富了本国的音乐。而且,其中的一些,例如“鼓吹乐”成为了汉代音乐内容中的重要部分。因此,胡角、横吹、筚篥、排箫等得到了发展,并且在乐器家族中占据了主导地位。

诸方面的因素的综合,构成了吹管乐器时代的形成。如果说敲击乐器时代 确立了中国古代音乐发展过程中节奏因素的坚定根基,那么,成长着的吹管乐器可以说是为音乐旋律性因素的发展起到了促进作用。当音乐的骨架因素节奏确立之后,必然要趋向于开始它的肌体部分旋律的发展,这是音乐进步的自然过程。正是在这一音乐的发展过程中,相对说来比较擅长于表现旋律的吹管乐器得到了成长。

第三章　弦管乐器并驾齐驱

从某种角度来讲,文化发展进程中的方式和方向,有一部分是取决于自然因素的。这些自然因素甚至可以包括大陆、山脉、

河道、沼泽以及联接它们的桥梁和水坝等纽带或障碍物都属于这个范畴。因为这些因素者可以决定或转移某些人类思维产物所遵循的道路。通过它们,可以把那些有形或无形、物质或精神的产品从一个社会转移到另一个社会,从一种生活方式转移到另一种生活方式。

虽然音乐在本质上并不是那种可以由一个地区传播到另一个地区的文化品,它具有自身运动的表现形式,而且与民族气质、民族传统等诸因素,包括文化背景、语言体系、风俗习惯等都有着最内在的联系,所以,一般说来音乐文化是不可转让的。但是,近年来民族音乐学的迅速发展和深入研究,发现音乐文化也可以转移、交流,甚至改变方向。

那又是通过什么方式或手段使得这本质上不可传播或转让的音乐文化,而实际上却在世界各民族音乐文化中得以交流、融合呢?德国著名音乐学家萨克斯的一段话,明确地回答了这一问题。他说:“乐器是迄今历史上唯一可以把握的东西,在这点上它对音乐学研究具有重要的意义。”在谈到音乐文化的转让性问题时,又说到:“我们不可能区分这种文化财富与那些可转让的文化要素。而乐器是纯粹的文化因素。它可能由于适合某一民族的爱好而被某一民族吸收过来,也可能由于与该种族的民族气质相违背而被这个民族忘却。但它本身是人类的手工产品,它受文化潮流的推动,超越了一切国家和民族的界线。”

中国古代乐器历史的发展过程正是如此,从前一章的论述,已可清楚地看到,汉至魏晋这段时期中吹管乐器成为主角,其中一重要原因是通过西域的门户的开放,与外族音乐文化的初步接触和吸收、融合所形成的。唐代成为了中国音乐文化的黄金时期,实际上也是由于与外族音乐文化进一步交流,从而形成了各民族音乐文化大融合的结果。如果说中国古代乐器的发展曾经过几次大的起伏的话,那么,唐代乐器繁荣的盛况可以说是继周

代"八音"之乐以后的又一次高峰。而且,事实也证明,唐代乐器繁盛,其中一重要原因也就是外族乐器的传入并且继续发展完善而形成的。

继"吹管乐器的成长"时代之后,乐器史上有相当一段时期的特点是弹弦乐器和吹管乐器并驾齐驱。这个时期的鼎盛阶段内是在唐代,但它的序幕是在南北朝时期拉开的。

南北朝时期,西域的中国部分和中国的西凉地区,都是西北少数民族和汉族与外国的音乐文化初步融合的中心地带。以后,又由于这些地区与中原的频繁交往,由此而得到了更多的与外族音乐文化接触的可能。

作为论述乐器史发展来说,首先要提到的是北周。《隋书·音乐志》中记载,周武帝时,龟兹人苏祇婆带进来一种琵琶。这种琵琶在一均之中能弹奏七个音,而且还能演奏七个调。这种琵琶后世称龟兹琵琶。从北周传入中原后,它又有了进一步发展,后来成为了唐代音乐中最重要的乐器。

琵琶这类乐器是印度和波斯所共有的。古梵语中"拨弦"——Bharbhu 的译音与琵琶相近。因此,曾一度将所有弹弦拨奏乐器皆泛指为"琵琶"。确切说,在隋唐前,称琵琶的主要是指两种弹弦乐器。一种是流行于秦汉间的秦琵琶,据说是由鼗鼓发展而成,后又发展成阮。另一种就是四弦四相的龟兹琵琶,也称曲项琵琶。这种曲项琵琶不仅在唐代宫廷倍受重视,在市井民间也广受喜爱。演奏曲项琵琶蔚然成风,以致琵琶一词成了诗词文赋中有关乐器的最主要的描写对象。而且,人们还发明了专用于琵琶的记谱,它们为我们了解当时的音乐留下了宝贵的资料。由于曲项琵琶在音乐表现功能上的完善,它的"一均九声"和"一器七调"大大地开拓了古代音乐的调性调式思维。当时形成的"八十四调"、"三十五调"、"二十八调",以及"左旋"、"右旋"等宫调理论,在很大程度上是与之有关的。

在隋唐时期盛行的弹弦乐器还有：五弦，由印度传入，形略小于曲项琵琶；箜篌，经西域传入中原；分卧、竖箜篌两种，多用于多部伎和俗乐中；筝，中原传统乐器，在敦煌壁画伎乐演奏图像中出现的非常频繁。这几种乐器在当时弹弦类乐器中都是主要乐器，在南北朝至唐间逐渐形成了一股强大的力量。在数量上，使用的场合上虽然在当时基本与吹管乐器平分春秋，但在某些方面，弹弦乐器还是处于率先地位，它们在琵琶的带领下，分汉魏晋传承下来的吹管乐器类一起创造了一个“弦管并驾齐驱”的时代。

分两方面来论述隋唐时期乐器发展状况。一方面是敦煌石窟壁画中保留的乐器情况；另一方面是长安都市宫廷和民间的音乐活动中的乐器应用情况。

先谈敦煌石窟壁画中的情况。在敦煌现存石窟中，隋唐石窟占据了自十六国至元代等十余个朝代的四百九十二个石窟中的一大半。隋代七十二个石窟中有三十个绘有乐器壁画的石窟；唐代二百二十八个石窟中绘有乐器壁画的石窟有七十个。隋代壁画中出现的乐器约有十九种。弹弦类有琵琶、五弦、竖箜篌、卧箜篌、筝、阮咸；吹管类有横笛、竖笛、排箫、筚篥、笙、贝；敲击类有腰鼓、毛员鼓、檐鼓、拍板、方响、铜钹、铜铙。其中应用出现次数最多首推琵琶，其次箜篌、五弦、横笛、排箫、笙、腰鼓、拍板等。

唐代比隋代在乐器使用上有不少增加，共计约有三十余种。除隋代壁画中已有的外，弹弦乐器还有瑟、一弦琴、琴、葫芦琴；吹管乐器有竽、角、埙；敲击乐器有羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、鼗鼓等。其中也是琵琶为出现次数最多，再是横笛、筚篥、箜篌、筝、阮、竖笛、排箫、羯鼓、腰鼓等。

唐代非常盛行歌舞，它们由器乐、歌唱、舞蹈三部分组成。唐代壁画正充分反映了这一歌舞乐三位一体的场面。从各乐舞图中的乐器组合形式来看，它们可分为六类：1）弹弦为主；2）吹管为主；3）敲击为主；4）吹管与敲击并重；5）弹弦与吹管并重；6）弹

弦、吹管与敲击并重。乐队排列形式也大致可分六类:1)八字形,包括单层、双层、多层和变体,其中人数最多时为二十九人,以六人组合为最普遍;2)横线形,有单层、双层,多层和变体,其中最大的乐队有二十七人之多;3)斜向形,有左、右斜向;4)正方形;5)三角形;6)混合形,其中有一乐队人数为三十三人。

由此可见,隋唐特别是唐代乐器发展繁荣。相比起汉魏晋来,乐器家族的规模有很大的扩展。而且,它们形成了一种新的组织关系。从敦煌壁画中出现的乐器情况来看,弹弦、吹管、敲击这三类乐器的数量基本均衡。怎么来解释这种关系呢?黑格尔曾经在论述乐器的音乐性和物理性关系时说:"第一,占统治地位而且真正便于音乐利用的乐器是发音沿着直线的方向,无论是像在管乐器里那样,以一种无内聚力的空气柱为基本原则,还是在弦乐器里那样,用一根可以绷紧而又有足够弹性以便于震动的弦柱。其次,是平面的材料,这只能产生次的乐器。例如鼓、铃和口琴。"这是因为在自觉的内心生活和直线形走向的声音之间有一种难以名状的共鸣。因此,本身单纯的主体性所要求的就是一种单纯的长形体的音响,而不是一种宽圆的平面体的音响。也就是说,内心生活作因主体就形成一种精神点,声音就是这种精神点的外化,所以精神点在声音里察觉到了自己。但是,这种点的最贴切的外化不是朝平面的方向铺开,而是朝单纯的直线方向前进的。因为宽圆的平面不符合听觉的需要。因此,随着人们审美情趣不断地演进,音乐听觉能力不断地扩展和提高,唐代所追求的音响效果已完全不同于周代以敲击乐器为主的组合,而是为符合更丰富、更复杂的精神境界和听觉需求,选择了弹弦和吹管这两类擅长旋律、善于歌唱的乐器为主要力量组合成了一种新的乐器家族关系。鼓、拍板、铜钹等敲击类乐器因为缺乏固定音响和声音振动不稳定,音响混浊而复杂,所以只能在此居次。因此,敲击类乐器尽管数量种类多,但在实际应用中,它出现的次数仍然

是少数,它的功能主要是节奏和渲染气氛。

从壁画上记载的乐器组合形式,各种乐器组合的比例,以及和舞蹈结合在一起的场面中,我们可以想象地感受到这唐乐舞中的乐器合奏所产生的音响。弦管乐器上数量上的均衡、体现了在音量上一定程度的平衡感;弹弦和吹管乐器的交织,体现了音色的对比度;还有种类丰富的敲击乐器为音响增添了许多色彩。吹管乐器在音响效果上可以说是“横向的线型伸展”,而弹弦乐器则可以称其为是“纵向的网状铺叠”效果,不同节奏、音色、音量的鼓点,以及像方响那样有音律的敲击乐器给整个乐舞场面中的音乐增加了律动和活力。敦煌唐代洞窟壁画中有一乐队人数达三十三人之多,可见其规模之大。汉魏晋时期乐器组合数量当然不能与之相比,周代的大歌大舞,虽然在数量、规模上可能和它不相上下,甚至周代更大,然而,在音乐上的意义,二者有着本质的不同。周代的大规模的“金石之声”不仅还只是主要体现音乐的节奏性,而且具有极大的“顶礼膜拜”的宗教意味。而唐代的大曲歌舞则在音乐上要成熟多了,就从数量众多的弦乐器和管乐器就能感受到音乐中的旋律性。加上隋唐宫调理论的发展,想必这时的音乐不会是很简单的了。经过长期的发展、进步,乐器在音乐表现功能上必然也渐趋完善。

再来听听唐代长安都市内宫廷和民间的音乐活动的音乐声,长安不仅是唐朝政治、经济和文化的中心,而且也成为了中外文化交流的最重要的城市。长安的各国侨民甚多,往来的客商尤密,流寓长安的各侨民中数突厥人为最多。甚至在长安朝廷中也有许多外族将领。到了公元 787 年,凡有田宅的“胡客”,竟有四千人之多。因此,长安偏好西域风习。乐舞、绘画、宫室、服饰、娱乐等无不效法西域。音乐更是如此,一代胡乐之风吹遍长安。

在长安乐坛上名声最响的就是著名的唐代燕乐。燕乐,在唐代至少有两种含义,一是指唐代多部伎中的一部,即列于“十部

伎"中的《燕乐》,此为狭义;广义而言,它是唐代多部伎的总称,也以区别于传统雅乐。

唐代承袭隋代"九部伎",除南朝汉族音乐《燕乐》、《清商》外,广泛吸收了西北少数民族和邻近国家的音乐。在唐贞观十六年之后,定下了"十部伎":《燕乐》、《清商》、《西凉》、《高丽》、《天竺》、《龟兹》、《疏勒》、《安国》、《康国》、《高昌》。作为狭义的《燕乐》,通常用于礼宴,所以被列于首位。《清商》是汉族民间音乐。少数民族音乐中最重要的数《龟兹》和《西凉》。

根据唐代史籍中有关"十部伎"所使用的乐器大致分类如下:

弹弦乐器:大小琵琶、大小五弦、竖箜篌、卧箜篌、大小箜篌、凤首箜篌、弹筝、搊筝、瑟、筑、秦琵琶、琴、独弦琴、三弦琴;

吹管乐器:长短笛。大小笙、箫、大小筚篥、贝、篪、尺八、叶、铜角、胡芦笙、跋膝、横笛;

敲击乐器:钟、磬、方响、铜钹、连鼗鼓、鞉鼓、桴鼓、铜鼓、节鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、羯鼓、正鼓、和鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、侯提鼓、鸡娄鼓、龟头鼓。

其中琵琶、箜篌在"十部伎"中的九个部伎里被用到。五弦、箫、筚篥在八个部伎中被用到。其次是笛、铜钹、筝、笙、贝、腰鼓、横笛、羯鼓、答腰鼓等。

从以上的情况中,可以看到这样一些特点:在整个"十部伎"的乐器中,外族乐器占据多数。再是,无论从乐器种类的划分,还是乐器在各部伎中出现的次数及次序上,弹弦和吹管乐器基本均等,这与在敦煌壁画中的情形是一致的。还有,从大小琵琶、大小箜篌、大小五弦、大小笙、大小筚篥、长短笛的使用,说明唐代乐队所应用的音域已比较宽广。大者为低音乐器,小者为高音乐器,而且这些都是在各部伎中使用得最多的常规乐器。从这些常规乐器,我们可推测当时"燕乐"的音响风格欢快、清雅、纯净、明朗

的格调为主。我们还可以除《清商》保留了汉族音乐传统用了钟磬外,其他各部伎皆不用钟磬而以方响代之作为这种音响风格的印证。

从文献记载中看,虽然各部伎中乐器排列的前后次序并无一定严格规律,但从总体上讲,一般是弹弦乐器在前,列于首位,吹管乐器居次。敲击乐器的鼓虽然名目繁多,但都大同小异,在合奏中完全处于从属的辅助地位。这种情形还可以在记载着唐代中叶的音乐、歌舞、百戏等状况的《乐府杂录》(段安节撰)中略见一斑。

《乐府杂录》专门有很大的篇幅讲述乐器,介绍各种乐器产生、制作、演奏者和曲目等。重要的乐器特别用较长段落加以论述。其中首先提到的是琵琶,其次是筝、箜篌,再是笙、笛、觱篥,以后是五弦、方响、击瓯、琴、阮咸、羯鼓、鼓板、拍板。仅琵琶一器的论述占了论述乐器部分篇幅的二分之一余。仅从《乐府杂录》这部史称唐代音乐百科的著作中所论及乐器时所安排的次序和对琵琶所论述的份量,可以看到弹弦乐器比吹管乐器略胜一筹。

该书中还有一份优秀乐工的名单,其中弹琵琶的有贺怀智、康昆仑、段善本等十五人;弹筝的有李青青、龙佐等五人;弹箜篌的张小子等三人;吹笙的有蔚迟章等三人;吹笛的有李漠一人;吹筚篥的有王麻奴等五人;弹五弦的有赵壁、冯季皋二人;再是方响、阮咸、羯鼓、鼓各一人。首先,从这份名单中可以足见弹弦乐器在当时普遍使用和受重视的程度。弦乐器乐工是乐工总数三十八位中的二十六位,约占百分之七十。其次,还可以看到擅弹琵琶的乐工竟占乐工总的三十八位中的十五位之多,几乎是总数的百分之四十。

唐"十部伎"和《乐府杂录》,以及包括前文所述敦煌石窟壁画中的资料,是反映唐代音乐活动状况最重要的几个方面,也是探讨唐代乐器发展状况的主要内容。通过对以上种种的分析和

讨论,这一时期乐器组合的新关系已逐渐清楚地摆在我们面前。虽然弦管乐器在数量上、应用场合等都基本均等,但由于弹弦乐器在各音乐部伎的乐器组合排列次序上居前列,在各音乐部伎所用乐器出现的次数上占优势,在唐代优秀音乐中又为绝大多数,而且在唐代重要的历史文献记载中处于重要地位,再则,弹弦乐器中的琵琶在大量的唐代音乐活动中,几乎都是最重要的成员。因此,相比之下,弹弦乐器在这一时期的乐器家族中占居了较为主要的地位。所以,我们称这一时期是弦管乐器并驾齐驱,而非管弦乐器并驾齐驱。

如果确认"敲击乐器主宰"时期乐器组合中的中心乐器是钟,"吹管乐器成长"时期乐器组合中的中心乐器是笛,那么"弦管乐器并驾齐驱"时期乐器组合中的中心乐器是什么呢?显而易见,是琵琶。

琵琶自传入中原后,在构造上有很大改进。原来琵琶使用皮弦或禽筋,以后发展为用丝弦。据记载,琵琶在开元年间以檀木为作制材料,不仅在形制上更为美观,而且还有利于音色的改进。唐后期,琵琶形体渐小,也由横持改为斜抱,更有利于演奏的发展。

唐代宫调理论发展非常繁盛。先后有"龟兹三十五调"、"雅乐八十四调"、"燕乐八十四调",最后以"燕乐二十八调"名扬天下。这一宫调理论繁盛局面,在很大程度上是由"龟兹琵琶"的传入提供了实践条件而形成的。再是,在敦煌石窟中发现的"敦煌曲谱"和"琵琶二十谱字",为我们研究,了解唐代音乐的实际音响提供了重要依据。

琵琶在宫廷、民间普遍受喜爱的事例就更多了。记载在《乐府杂录》中有名的康昆仑与段善本比赛琵琶的故事便是典型之例。在《乐府杂录》中优秀乐工名单上的乐工曹保保、曹善才、曹纲是同堂三代的琵琶行家。唐崔会钦《教坊记》中说,许多被召

进宫的女子都要学习演奏琵琶、箜篌和筝等乐器。这些女子被称为“挡弹家”。隋唐史籍中还记载着不少皇帝贵族喜爱琵琶的事。例如《隋书·音乐志》中有这样一段记载:

“高祖龙潜时,颇好音乐,常倚琵琶,作歌二首。”

至于诗词文赋中对琵琶的描写,更是不胜枚举。如:张祜《王家琵琶》的“金屑檀槽玉腕鸣,子弦轻捻为多情。只愁指尽凉州破,划出风雷是拨声”;白居易《听曹纲兼示重莲》的“四弦千遍语,一曲万种情”;薛逢《听曹纲弹琵琶》的“禁曲新翻下玉都,四弦振触五音珠”;王翰《凉州词》“葡萄美酒夜光杯,欲饮琵琶马上催”,等等。其中最脍炙人口的要数白居易的《琵琶行》了:“大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘。……别有幽愁暗恨生,此时无声胜有声。”

以上种种有关琵琶的情况,可充分说明琵琶在这一时期乐器组合关系中处于中心乐器地位是毫无疑义的。因此,龟兹琵琶不仅成为了弹弦乐器类的代表,而且也成为了隋唐时期乐器家族中的主人,它的地位和作用,在某种程度上,成为了整个唐代音乐的象征。

第四章 吹管乐器再次崛起

一位学者在论述和分析艺术发展中的种种现象时,总结了这样一条事件发展和变化规律:“历史有一种奇异的代尝。”这 一论断道出了人类历史发展的奥秘。人们发现历史在行进过程中,必然会出现“螺旋式回归”现象。任何事物的发展都不可能不受到外力牵制的影响而转变其运行方向;同时,事物的演变都又是有规则的,这一规则决定了一事物必然朝着它自身内在的力所引向的方向发展。

汉魏晋时期的乐器发展以吹管乐器形成了主流,由于那时吹

管乐器的发展还处于初创,因此,我们称它为“成长”的阶段。但是,若是设想吹管乐器一直发展顺利,也就是说不受别的乐器影响,那么,也许它很快就会进入成熟的完善时期。然而,事实并非如此。魏晋以后,吹管类乐器受到以琵琶、箜篌为首的弹弦乐器的影响,而牵制了它的顺利发展。特别是在唐代,一股强大的弹弦势力在乐器大家族的组合中形成了主要力量,吹管乐器只能居于较次地位。因此,吹管乐器事实上并没有发展到它的完善或者说它的巅峰阶段。

上文已经提到,历史在行进过程中必然会形成“螺旋式回归”现象,一事物只要它具有发展的需要和具备使其发展的可能,在适当的环境里,在条件具备的情况下,必然要充分完成它的发展。

在唐人段安节《乐府杂录》中有一段相当值得注意的话:“歌者,乐之声也,故丝不如竹,竹不如肉,迥居诸乐之上。”这段话说明,在当时声乐艺术高于器乐表演。在唐以后的宋元至直明代很长的时期内,“丝不如竹,竹不如肉”一句一直被诸音乐家所论述。由此而反映了,在中国古代乐器发展过程中的重要趋向,那就是模似人声,不断朝歌唱性方向完善。在这里特别要指出的是,“丝不如竹”的“丝”是指弹弦乐器。因此,在乐器的歌唱性方向,吹管乐器将胜于弹弦乐器。段安节这句话,实际上是在唐代繁盛的载歌载舞中,冷静思考而得出的乐器与人声关系的精辟之言。同时,它也暗示了唐以后乐器发展的轨迹。

宋代朝廷复古崇古,大肆提倡《鼓吹乐》、《军乐》,崇尚《雅乐》。《鼓吹乐》在宋代可以说发展到了极至。就《鼓吹乐》兴盛而言,在表现形式上与汉魏时期的情形有所相仿,但实际上是有差别的。汉魏《鼓吹乐》是新生事物,是在中西音乐文化交流、融合中产生的,在音乐发展的意义上是进步的,也是自然的。而宋代,包括辽金两朝的《鼓吹乐》是复古崇古的产物,它在音乐上的

主张可以说是与历史发展要求背道而驰的。因此,人们说这是一定历史条件下的“谬误”之举。

那么,我们应该如何正确、辩证地来看待这一“谬误”?歌德有一段至理名言:“真理与谬误是同一个来源,这是奇怪的但又是确实的,所以我们任何时候都不应该粗暴地对待谬误,因为在这样做的同时,我们就是在粗暴在对待真理。”歌德中肯的论述,要求我们辩证地对待“谬误”。宋代大兴《鼓吹乐》形式上反映的是朝廷复古的昏庸,但在实际效果上,却为乐器史的发展创造了条件,符合了“丝不如竹、竹不如肉”这一音乐发展对乐器所提出的要求。

南宋小康生活环境和气氛,促使了不少民间器乐艺术的成长、发展。瓦市、勾栏里集中的大批民间表演也都普遍地喜好吹管乐器。

元至明中叶,是我们声乐艺术发展的黄金阶段。在对声乐艺术的理论研究和实践表演中,也都普遍遵循了乐器朝歌唱性发展的原则,反映了吹管乐器在不断模拟人声中的进步与完善。正因为如此,元人燕南芝庵在进一步强调“丝不如竹、竹不如肉”之后,又说:“取来歌里唱,胜向笛中吹。”

以上种种都为吹管乐器提供了进一步充分发展完善的条件和可能。于是它乘着与弹弦乐器并驾齐驱的力量,便“东山再起”而又形成了一个时代。我们称这一时代为“吹管乐器再次崛起”。这就是历史的“螺旋式回归”现象所形成的“代尝”规律。

分几方面来论述这一时期音乐中乐器应用及发展情况。先谈宋辽金三朝宫廷大兴《鼓吹乐》的状况。在内容上,它们有些是“建威武,扬德风、厉士讽敌”的《灵夔吼》、《雕鹗争》、《石坠崖》、《壮士怒》等;也有些是君臣出征用的乐曲,如《导引》、《奉禋》、《降仙台》、《合宫歌》、《六州》等。表演时的规模之庞大,乐工、乐器数量之多是令人吃惊的。

《宋史卷一百四十·志九十三》中说:宋代初年,皇帝出征“用金钲、节鼓、掆鼓、大鼓、小鼓、铙鼓、羽葆鼓、中鸣、大横吹、小横吹、觱栗、桃皮觱栗、箫、笳、笛、歌《异引》一曲。又皇太子及一品至三品,皆有本鼓吹。凡大驾用一千五百三十人为五引。……又大礼,车驾宿斋所止,夜设警场,用一千二百七十五人。奏严用金钲、大角、大鼓,乐用大小横吹、觱栗、箫、笳、笛、角手取于近畿诸州,乐工亦取于军中,或追府县乐工备数。”同卷中还记载:绍兴七六年,“太常前后部振作通用一千八百五十七人,而鼓吹益盛。”

再看,三朝《鼓吹乐》中具体用乐器数量情况。为简明、清楚起见,以下各史籍原文省略,仅统计乐器及乐工数量。

《宋史卷一百四十六·仪卫志》中记载北宋政和年间皇帝仪仗所用《鼓吹乐》的乐队人数和所用乐器。大晟府前后二部《鼓吹乐》共用一千四百二十二人。其中吹管者为九百八十四人,敲击者为三百三十八人,歌者九人,鼓吹令和丞为四人。

《辽史卷五十四·乐志》中记载辽皇帝仪仗所用之乐分《鼓吹乐》和《横吹乐》两种。《鼓吹乐》前后部分别用三百八十六人和二百六十六人;《横吹乐》前后部分别用五百七十八人和二百二十人。《鼓吹乐》、《横吹乐》共用一千四百五十人。其中吹管者为一千零三十六人,敲击者为三百八十六人,歌者为二十四人,鼓吹令或丞为四人。

《金史卷三十九·乐志》中也记载了金皇帝仪仗所用《鼓吹乐》情况。天德二年和大定十一年,《鼓吹乐》在前后部中又分为第一、第二。前后《鼓吹乐》共用一千三百九十八人。其中,吹管者九百六十人,敲击者三百四十六人,歌者八十八人,鼓吹令或丞为四人。

宋辽金三朝《鼓吹乐》是宫廷音乐的主要内容。它们继承了汉唐以来的《鼓吹乐》风格,特别是在使用乐器上完全承袭了汉

《鼓吹乐》的要求,而且更有扩充。除鼓类乐器外,一律都用吹管乐器。仅从以上三朝《鼓吹乐》中就可以看到,吹管乐器在其中所占据的极其重要的地位。累计上举三朝《鼓吹乐》中所用乐器共有:大小横吹、长中鸣、笛、箫、觱栗、桃皮觱栗、拱宸管、笳十种。统计吹管乐器的乐工在三朝各《鼓吹乐》乐工总数中的比例,也充分说吹管乐器在其中的重要:宋朝,吹管者是乐工总数的百分之六十九点七;辽朝,是百分之七十一点四:金明,是百分之六十一点五。

这样的数据在这样的比率是令人吃惊的。虽然《鼓吹乐》自汉代产生以来,历朝宫廷一直沿用于仪仗、出征、宴飨、军乐之中,但是,这样的规模却前所未有的 宫廷王朝对《鼓吹乐》大肆提倡的动机和对吹管乐器极度地偏好,完全不是出于我们对音乐艺术、对乐器艺术发展所希望的那样——不断进步、丰富、完善,然而,宋辽金三朝宫廷的大兴吹管乐器,事实上倒是起到了促进乐器发展、促使乐器沿着音乐进步的自然轨道演化的效果。因此,为一代吹管乐器之风的构成开启大幕

宋朝喜好吹管乐器不只体现在《鼓吹乐》中。在宫廷内的音乐生活中,也都让人感觉到这种有意或无意的对吹管乐器的偏好。可以把宋王朝复古崇古看作是一种对历史的"背叛",但是,在当时也许是皇帝大臣想与他们之前的繁盛的唐朝相抗衡的手段之一;也许他们认为这是一种音乐审美趣味的转变。由此可能会形成这样的类比;唐代琵琶弹弦为主,那么,宋朝将使箫笛吹管盛行;唐代"燕乐"以轻歌慢舞的胡风表现人间生活,那么,宋朝"鼓吹"便用肃穆庄严的古雅格调渲染圣神香坛。

这完全不是出于想象,宋朝宫廷音乐生活的确反映了这样的倾向。南宋周密的《武林旧事》中有一份"正月五日天基圣节排当乐次"的长长的节目单。这份节目单中所反映的内容皆是对皇上歌功颂德,为朝廷粉饰太平不必赘述,使用乐器上的极端偏

向性非常明显。不仅以觱篥开始,至觱篥结束,而且,在四十五首器乐独奏作品中,吹管乐器作品竟占三十一首。我们继续把《武林旧事》卷一读下去,摆在眼前的是一份长长的乐工名单,只要做一下统计,便可清楚看到吹管乐器在宫廷音乐中受青睐的程度。除杂剧、戏弄、歌舞外,共有乐器演奏的乐工一百三十四人。而其中吹管乐工占九十七人,是乐工总数的百分之七十二余。

如果说,在宫廷音乐中,皇帝的个人审美趣味和爱好是所有音乐活动的标准,那么,反过来,迎合皇帝的审美趣味和爱好,也就构成了宫廷音乐的全部内容和风格。然而,即使一朝天子的皇帝非常开明,亦可能精通音乐,但是,他的趣味不免狭窄、单一、片面;即使一时的宫廷音乐生活繁荣,也毕竟远离民间而不是一个时代的全部音乐文化的精神和内容。我们已经在以往的历史中看到,当音乐本身的发展趋向与市井民众的喜爱、与宫廷君臣的趣味相一致时,这外界的力量是音乐蓬勃发展的强大的催化剂,音乐艺术必然立刻呈现出绚丽多彩且繁荣兴盛的局面。唐代的音乐状况便是典型之例。与此相反的例子就是秦王朝。它留给人们的印象似乎是中国古代音乐在周代至汉朝之间中断了十五年。当然其中的原因是复杂的,但是,朝廷与民间没有形成合力而造成了音乐发展的停滞这一点是无疑的。

再来看,宋代民间市井中音乐活动的内容和风格又是如何呢?

宋代的民间生活活动主要集中在瓦市里,因此,瓦市也是所有民间艺术表演的主要场所。由于这种集会性的场所把各类市井生活中的艺术表演汇拢在了一起,使我们在历史上第一次看到较为完整且规模较大的民间艺术状况。在瓦市内,各类艺术表演内容简直让人眼花缭乱,杂剧、说书、皮影、杂技、散乐、诸宫调、花鼓、角抵、傀儡、歌舞等应有尽有。

作为器乐表演形式,分有《细乐》、《清乐》和《小乐器》等乐

种。也有各种歌舞百戏活动中所用的器乐合奏形式。如《都城纪胜》中记载,在猜迷活动中用“鼓板吹奏《贺圣朝》”;《梦梁录》中说,绍兴年间有“鼓乐吹《梅花引》”来招引顾客做买卖。《细乐》中用到箫笙、筚篥、嵇琴、方响等进行合奏,“其音清且美也。”《梦梁录》中还说,《清音》“比《马后乐》加方响、笙与龙笛,用小提鼓,其声音亦清细轻雅,殊可人听。”《马后乐》在《武林旧事》中提到用拍板、觱篥、笛、提鼓、札子等乐器。可见《清音》为突出吹管乐器的效果还加上了笙与龙笛。《都城纪胜·瓦舍众伎》中曾记载:“淳熙间德寿宫龙笛色四十名,每中秋或月夜,令独奏龙笛。”《小乐器》主要是嵇琴与箫、双韵与阮咸等的合奏。

宋代瓦市中,曲艺是重要的表演内容之一。其中主要有《唱赚》、《鼓板》、《诸宫调》等。这几种说唱形式基本都以鼓、板和笛为伴奏乐器。《诸宫调》顾名思义,是以各种不同宫调来演唱的。这样势必需要有固定音高的乐器来助奏。从这一意义上来讲,除鼓、板作为节奏乐器,吹管乐器的笛是最合适担任这一为说唱旋律确定音高和辅助人声的角色的。

南宋时期史浩编的《鄮峰真隐大曲》集子中,记载了宋代歌舞情况。其中有《柘枝舞》的全部表演程式和歌词。现略去歌词,引录部分原文以见该歌舞中所用乐器情况。《柘枝舞》:“五人对厅一直立,竹竿子勾念”;“念了后吹《引子》半段,入场”;“连吹《柘枝令》”;“念了,后行吹《三台》一遍”;“后行再吹《射雕》遍”;“唱了,后行吹《朵肩》遍”;“吹了,又吹《扑蝴蝶》遍,又吹《画眉》遍”;“唱了,后行吹《柘枝令》”;“念了,后行吹《柘枝令》,出队”。以上文字中有十个“吹”字。据此推测,该舞蹈一定是以吹管乐器为主要伴奏的。

虽然有关宋代民间音乐活动中使用乐器情况的文献资料不多。但以上这些已可清楚看到吹管乐器在民间市井音乐活动中受重视和运用普遍的程度。

再看看北宋到南宋的教坊乐部中使用乐器的情况。据《东京梦华录》和《武林旧事》中记载，南北教坊乐部中共用到吹管乐器觱篥、龙笛、笙、箫、埙、篪六种；弹弦乐器琵琶、箜篌、筝、嵇琴四种；敲击乐器方响、拍板、仗鼓、大鼓、羯鼓五种。《武林旧事》卷四中有一份"乾淳教坊乐部"乐工及所使乐器的名单：拍板色七人，琵琶色八人，箫色八人，嵇琴色十一人；筝色六人，笙色十三人；觱篥七十一人，笛色八十四人，方响色十人，仗鼓色三十六人，大鼓色十六人。从这份单子中，我们又看到了其中吹管乐器占有极大优势。总共二百七十名乐工，吹管者竟占了一百七十六名，是总数的百分之六十五余。

固然，教坊乐工是为宫廷皇帝大臣们表演的。从表演形式上讲，他们成了宫廷音乐的"代言者"。但是，这些乐工出身民间，来自民间，很有可能是他们把民间的爱好、民间的曲调、民间音乐因素、民间旋律的风格带入了宫廷而且影响了宫廷音乐；同时，也许他们也将宫廷音乐中表演的方式、形式、手段带回了民间。实际上，他们成为了宫廷与民间之间的艺术沟通的纽带和中介，当然不是宫廷内容的传播者，仅是具体手法的携带者而已。

不论宫廷王室对《鼓吹乐》崇尚的目的如何，而事实上他们的确与民间音乐一起促成了一代吹管乐器的兴盛，改变隋唐时期乐器家族中的组合关系。至此，宫廷民间"携手并肩"走完了"吹管乐器再次崛起"历程的第一阶段。

自宋元产生了北剧、南戏以后，中国戏曲表演成为了中国表演艺术的主要内容。因为戏曲是一种综合性的表演形式，它包括文学、舞台表演、声乐演唱、器乐伴奏，以及美术、舞蹈、杂技等多种。因此，中国古代音乐史自此开始，也被戏曲音乐占据了很大一部分内容。正因为如此，"吹管乐器再次崛起"的第二阶段历程也就是沿着戏曲艺术的发展道路而形成的。

遗憾的是历史文献中没有为我们留下多少有关南北戏曲音

乐中所用乐器的情况。关于南曲，只知道用鼓板和笛为伴奏；北剧一般认为用弦索。沈德符在《顾曲杂言》中说："箫管可入北调，而弦索不入南词。"据此，至少可以这样认为，南曲是不用弹弦，那么就是用吹管乐器。而北曲既用弦索，也可用箫管伴奏。

昆曲是"传奇"形式的代表，中国古典戏曲的集大成者。它在艺术上的完善、成熟，其中有一原因是昆曲伴奏形式的完备定形。原来昆曲只用清唱伴奏的笛、箫等，后来明代曲家魏良辅在北曲家张野塘的协助下，更定了适合南北曲特点的乐队。从此，昆曲伴奏乐队有笛、笙、箫、管、三弦、琵琶、月琴、鼓板等组成。其中笛是主奏乐器，它密切地配合和衬托着演员的唱腔，在乐队中起着非常重要的作用。

笛及吹管乐器在昆曲乐队中所处排列的次序和数量形成的重要地位，显而易见。这是为何道理呢？道理就在于它们符合该乐种音乐风格、特点的要求，它们就是这种音乐风格下的产物。

昆曲原属于江苏昆山地带的一地方小戏，类似弋阳、海盐、余姚诸腔。后经魏良辅改造，则要求"声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕均，功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。"特别强调南曲字少声多的特点，因此，其风格流丽悠远，抒情动听。人们常称昆曲是"轻音若丝"的"水磨调"。这样的特点、格调的唱腔以吹管乐器作为主要伴奏力量，是非常得体和贴切的。

笛在乐队中的重要作用，而且成为这时乐器组合中的中心乐器，一个重要原因是笛在音乐表现功能上的完善，它为宫调理论的发展、成熟作出了贡献。著名的"笛色七调"就是这一时期的产物，一支笛上能吹奏七个调，这对宫调的理论与实践起到了促进作用。我国著名音乐学家王光祈在其《中国音乐史·调之进化》中也说："自明季昆曲盛行之后，南曲势力侵入北方。自此以后，所有南曲北曲一概用笛伴奏。"

如果说，先前所述的《鼓吹乐》对吹管乐器使用上的夸张，瓦

市内《细乐》、《清乐》对吹管乐器的"清细轻"音色的喜爱,民间曲艺《唱赚》、《诸宫调》用笛吹奏旋律以鼓板点缀节奏,集戏曲之大成的昆曲用众多吹管乐器来衬托、稳定、润色人声唱腔等都还只是一种无意识的、不自觉的感性利用了气鸣乐器接近人声这一特点的话,那么,这一时期中的大量有关论述声乐演唱艺术的著作中,对吹管乐器与人声歌喉休戚相关的认识,应该说是有意识的、自觉的、理性的觉悟了。人声艺术需要像吹管乐器这样的音高固定、稳定,音量适中、得当,音色婉转、流丽,气息悠长、细腻,而且音域也不十分宽阔的这些特点来与之相配合,衬托、辅助人声艺术,突出人声艺术的特点和风格。吹管乐器也正因为受到人声艺术的重视而得到了极大发展。二者相辅相成,互相促进。文人们把民间下意识的感觉提炼、上升到理论高度来认识,把人声与乐器伴奏的关系进行总结研究,归纳出一定的道理、规律,然后又投放到歌唱与伴奏的实践活动中去。这就是推动一代吹管乐器兴盛的重要原因之所在。

请看,《唱论》中说:"凡人声不等,各有所长。有川嗓,有堂声,皆合被箫管。"《顾曲杂言》中说:"今按乐者,必先学笛曲。"

还可以从诸曲家们对当时演唱的批评中,进一步了解人们已自觉地认识了吹管乐器与歌唱艺术的重要关系:"至调其清浊、叶其高下,使律吕相宜,金石错应,此握管者之责"——王骥德《方诸馆曲律》。"从来名优教曲,总使声与乐齐,箫笛高一字,曲亦高一字,箫笛低一字,曲亦低一字,然相同之中,即有高低轻重之别。以其教曲之初,即以箫笛代口,引之使唱,原系声随箫笛,非以箫笛随声,习久成性,一到场上,不知不觉而以曲随箫笛矣"——李渔《闲情偶寄·吹合宜低》。

从李渔和王骥德的论述中,让我们了解到当时以吹管乐器来教习歌唱的普及和重要。李渔还说:"吹合之声,场上可少,教曲学唱之时,必不可少,以其能代师口而同熔铸变化之权也";"自

有此物,只须师教数遍,齿牙稍利,即用箫笛引之,……先则人随箫笛,后则箫笛随人”。

这样的论述还有许多。以吹管乐器的箫笛来教习歌唱,在当时并非一家之举,两者之间的重要道理并非一派所知。这是一个时代的经验,是当时声乐艺术成熟的标志,也是音乐发展的必然。

如果说,“吹管乐器再次崛起”是“吹管乐器成长”的继续,那么,这个“继续”便是中国古代乐器发展史上的“螺旋式回归”现象。虽然它们都构成了“吹管乐器的时代”,但二者在音乐历史学的意义上有着本质的不同。一是乐器史发展中初创阶段的产物,则另一是乐器史、音乐史发展趋向成熟的标志。

第五章 拉弦乐器确立

乐器的发音材料并非直接摄取于自然界,而是一种经过加工、改造过的材料。对发音材料的加工、改造是乐器发展中的必然过程,特别是处于较早阶段的主要的基本过程。乐器的音律、音色、音域等因素的确定和扩展是乐器发展过程中音色表现功能不断进步、完善的结果。这个发展的推动力来自对音乐表现要求的不断增长和不断多样化,而这些在很大程度上决定着乐器发音材料在数量上的更加丰富。但是,乐器发展的程度并不只以发音材料的增加和复杂化为标志。发音材料的增加和确定,早在数千年前就已经实现了。而乐器进一步发展完善,则体现在为了音乐表现不断丰富和表现要求不断提高的目的怎样运用这些发音材料的方式上。所以,在某一发展阶段,发音材料本身的意义相对说来要小,而表现这些材料的方法多样化成为了乐器发展的中心问题。在这种情况下,乐器发展产生了两种倾向:一是在一类发音方法相同的乐器上,音乐的表现功能逐渐成熟、完善;另一是产生更多样的不同发音方法的乐器种类。前者是对传统“八音”分

类的继承、发扬;而后者是对传统“八音”内容的突破、革命。

拉弦乐器的产生和确立导致了“八音”内容的变化。虽然拉弦乐器也属“丝”类,但不是“八音”中弹弦“丝”的概念。清代初期,出现了新的乐器分类:“丝与金石为一类,假人力以生声者也。竹与匏土为一类,假人气以生声者也。”这一分类比起“八音”分类要前进了一大步。因为它考虑的是发音原理,亦即对发音材料的运用方法问题,而不是发音材料本身,这里“丝”显然已经包含了拉弦与弹弦两种演奏方法的丝弦乐器。

传统“八音”内容的突破,并不是骤然间的突变。事实上在宋代音乐活动中,已透露了这一趋向的迹象。我们在前文南宋教坊乐部的乐工中已经看到,演奏嵇琴的乐工有十一人,比琵琶等弹弦类乐工人数都要多。这一情形已反映了拉弦乐器的嵇琴将逐渐发展到取代弹弦乐器的地位。的确如此,从此以后,嵇琴不断发展,活动不断频繁,范围不断扩大,表现功能不断增强。最后,约在清初,以其拉弦乐器特有的优势,压倒了唐代风靡的弹弦琵琶和宋元明兴盛的吹管笛箫,占据了乐器组合中的主导地位而形成了一个新时代。

清时,拉弦乐器称胡琴。这一称谓一直延用至今,其中包括二胡、京胡、板胡等。胡琴的前身是清前一千多年出现的嵇琴。从嵇琴到现在的二胡,这一发展、完善过程是渐进而缓慢的。

唐代已有嵇琴活动的记载。到了宋代称奚琴,据陈旸《乐书》的记载和书中的绘图,我们知道,在当时,这种拉弦乐器还处于初创阶段:“其制,两弦间以竹片轧之。”它原是胡人奚族的乐器,宋时主要在民间音乐中应用。以后,在沈括《梦溪笔谈·补笔谈》中见到有“马尾胡琴随汉车”一句。这句话为我们提供了一个重要信息:拉弦乐器在构造上有了重大改进,从原来的竹片擦弦改进为弓上系用马尾演奏,这对拉弦乐器的发音来说是一个重大的进步。可能正是这一进步,促进了原是北方西奚民族的乐

器一下进入了中原,而且在宋代的各音乐活动中频频见到它的踪迹。其中最突出的是,《梦溪笔谈》中讲到,在宫宴中进行嵇琴独奏时,一位乐工断了弦而以“一弦终其曲”。从此便形成了“一弦嵇琴格”。宋代文人笔记小说中对奚琴的描写也不少。如《绿窗新话》中“金彦游春遇春娘”故事有“彦取二弦轧之,俞取箫管合奏”的描写。宋人刘敞的一首诗中点出了拉弦乐器发展的趋向,让人感到其巨大的潜在力。他说到:“奚人作琴便马上,弦以双茧绝清壮。高堂一听风雪寒,坐客低回为凄怆。深入洞箫抗如歌,众音疑是此最多,可繁手无断续,谁道丝声不如竹。”显然,这里的“丝”指的是拉弦乐器。

元代,拉弦乐器已不再是民间的乐器,也已不仅仅只在文人笔记、诗文中出现,而是进入了正史记载。这一变化反映了拉弦乐器地位又有了新提高。《元史·志二十二·礼乐五》中说:“胡琴,制如火不思。卷颈、龙首、二弦,用弓捩之,弓之弦以马尾。”记载说明,以马尾弓演奏已定型,而且形制也有所改进和修饰。卷颈、龙首,这与今天的龙头二胡已是很接近了。在《马可波罗》的记事中说:“鞑靼人又有一种风俗。当他们队伍排好,等待打仗时,他们唱歌和奏他们的二弦琴,极其好听。”

散曲家张养浩在〔折桂令《咏胡琴》〕中描写极为生动。而且还反映了拉弦乐器的声音接近人声,能与歌喉比美。他说:“八音中最妙唯弦。塞上新声,字字清圆。锦树啼莺,朝阳鸣凤,空谷流泉。引玉仗轻笼慢撚,赛歌喉倾倒宾筵。常记当年,青安之前;一曲春生,四海名传。”

明代,拉弦乐器的运用更为普遍。《明史》中记载洪武元年的“开国”大宴上,音乐表演中就用到胡琴。故宫所藏明嘉靖年间的《麟堂秋宴图》画卷中,有二弦的拉弦乐器与洞箫、拍板合奏。

这张图非常值得注意。从画面上已能清楚地看见此琴为卷

颈、龙首、二弦、马尾弓,更重要的是有了"千斤"。陈旸《乐书》中的奚琴还设有"千斤"。"千斤"装置的设置是拉弦乐器发展完善、成熟的最重要的一步。它为拉弦乐器的音域变换、调高变换提供了极其便利的方法。这也是中国拉弦乐器最突出的特点之一。这种装置能充分地适应中国唱腔艺术调高灵活处理的特点。从这点上讲,拉弦乐器远胜于吹管乐器。因此,它又向人声靠近了一层。

马尾弓和安有"千斤"装置的胡琴,有了更强的表现力。因此,从以上的论述看到,奚琴从北方西奚少数民族之乐中走进了中原汉族之音的范围,自文人笔记、诗文的有限描写进入《元史》、《明史》正史的记载,又由原是马上所奏来到民间合奏,而后又进入到宫廷教坊乐部直正"大国"大宴之中。这样一条东渐的路线,一种由简陋到复杂完备的过程,一种不受人注意到普遍使用和得到重视的现象,已向人们表露,拉弦乐器将在今后的一段历史时期内成为一类非常重要的乐器,在乐器家族组合中成为了一支极为重要的力量。

从明末到清,几乎都是拉弦乐器的天下。据徐珂编辑的《清稗类钞》中记载,清时民间音乐活动中大多都运用了拉弦乐器,而且在其中起着重要的作用。如"八音联欢"、"京师酒肆"、"十番"、"打花鼓戏"等各种合奏中都用到胡琴。清人吴乔龄著的《获嘉县志》中说,当时的地方戏曲多用胡琴,其中安阳腔"重用胡琴"。

少数民族音乐中,拉弦乐器的使用量也很大。如,喀什噶族、缠回族等民族的音乐中都有拉弦乐器。《清稗类钞》中提到有哈尔扎克提琴、奚琴、胡琴、番胡琴数种。

乾隆二十四年刊行的《皇朝礼器图式》和嘉庆十六年刊行的《大清会典图》中共有近十种拉弦乐器。它们可以分两类:一是共鸣体呈梨形、细颈;另一是共鸣体为圆筒状、琴杆细棒形。

拉弦乐器的数量、种类繁多已是显见的。《清稗类钞·弦管》中明确地告诉我们,拉弦乐器在当时的重要地位:戏曲中常用的弦乐器有胡琴、月琴、三弦;吹乐器有笛、海笛、唢呐。其中"唢呐、海笛,非吹牌不用,笛非唱昆弋腔不用。恒用者惟丝、然丝中惟胡琴必不可离。"

在昆曲的时代里,拉弦乐器的地位远远不如吹管乐器,笛、箫等吹管乐器是昆曲的主奏乐器,不用说胡琴,就是整丝弦乐器都不足以与吹管乐器相比。然而,自乾隆后期起,昆曲逐渐趋向衰落,而由新兴的"乱弹"剧所取代。这一局势极大地推动了拉弦乐器的成熟和发挥作用,为拉弦乐器的主导地位的确立创造了极为有利的条件。

乱弹最早的声腔为"梆子腔",而"梆子腔"所用乐器就以胡琴为主,月琴为副。《清稗类钞》中说,徽调"其初行时,谨守绳墨,不能恣意豪放。继而改用胡索,二黄之时大振,奏琴好亦应时而出,而昆曲转暗淡无问矣。"之后,在道光年间,西皮、二簧合流形成乱弹的另一支声腔——京剧盛行乐坛。京剧的主奏乐器京胡为突出该乐种唱腔特色起了极大的作用。

由于拉弦乐器的音色接近人的歌喉,也由于拉弦乐器音律灵活使得它们在声腔艺术兴盛的时代里显露了其优势。《清稗类钞》中还说:"昆曲必佐以竹,秦声必间以丝。今之唱秦声者以丝为主而间以竹,或但有丝而去其竹。……其所改用者,以秦多肉声,竹不如肉,故去笙笛。"还说:"盖弦索胜笙笛,兼用四合,变宫变徵无不具。"这就是拉弦乐器地位确立的原因所在。同时,还可以看到,清人对音乐艺术中人声与乐器的关系及意义的认识,已经达到了相当的自觉程度。他们从前人的言语中得到启示,又从实践中得到感性的经验,然后,再把这些经验上升到理性高度进行总结。

因此,我们在以后的拉弦乐器的发展中,看到了这样的结果:

据统计,目前现有拉弦类乐器有二胡、高胡、中胡、大筒、革胡、四胡、京胡、马骨胡、板胡、椰胡、坠胡、马头琴、艾捷克、萨它尔、牛腿琴等十余种。这其中有许多是各种声腔剧种的主要伴奏乐器。如,秦腔、晋剧、豫剧、河北梆子等梆子系统各剧种用不同形制的胡琴;京剧、汉剧、徽剧、桂剧、滇剧等皮簧系统各剧种用不同形制的胡琴;粤剧用粤胡,即高胡;河南曲剧用曲子琴;山东吕剧用坠琴,等等。这些主要乐器的不同音色与演奏方法,常常是形成这一剧种特有风格和色彩的重要标志,对剧种音乐特色和音乐风格的构成起着很大的促进作用。

拉弦乐器不仅在戏曲音乐中成为最主要的伴奏乐器,而且在各种器乐合奏表演中都占据着主导地位。拉弦乐器在中国古代乐器史末端的乐器家族中所确立的地位和起到的作用一直保持至今。

任何事物、任何现象的存在、发展,都必须具备其之所以存在、发展和需要性和可能性。拉弦乐器之所以能突破传统"八音"的内容,建立一个新的乐器历史阶段,成为一代乐器的主流,正是符合了事物存在、发展所应具有的两方面条件。

清代是一个小农业和家庭手工业紧密结合的封建自然经济社会。从社会各方面所反映出来的,尤其是从艺术领域中体现出来的当时的思想常识、人物形象、题材主题等都不同于以往各朝代的风尚。在戏曲、曲艺、小说、笔记等中的表现和描写的对象大多都是"市井小民",描写的场景也大多都是世俗性的生活内容。从大量的民俗现象中都反映了这样的世俗风貌。因此,清代的社会氛围,只能产生小农业和家庭手工业的封建自然经济。虽然资本主义萌芽已经有所滋生,但只注重小生产而不重视科学技术的观念,限制了整个科学技术的进步。

李泽厚在《美的历程》中对这一社会状态中的艺术特征有一段评价:"近代资本主义的民主性与腐朽庸俗的封建落后意识的

渗透、交错与混合,是这种初兴市民文学的一个基本特征。这里没有远大的思想、深刻和内容,也没有具有真正雄伟抱负的主角形象和突出的个性、激昂的热情。它们是一些平淡无奇然而却比较真实和丰富的世俗的或幻想的故事。"

在这样的社会经济状况、思想意识、审美情趣、包括生活风俗下,人们在艺术上的追求不断要求充分表现个人的情感,不断要求反映世俗间的大众题材,描绘市井小民们的生活。戏曲艺术从此以剧本创作为中心的戏剧文化活动,让位于以表演为中心的戏剧文化生活,使得戏剧的表演获得了充分的展示。在多长的一个历史时期内,艺术的审美对象是一种观赏性、消遣性的。乱弹花部的兴起的原因就在于此。乱弹花部不但以其初型粗犷,不据一格的特点与精雕细凿的昆曲相抗衡,而且随着它的成熟、完善逞势取代了昆曲。余秋雨在其《中国戏剧文化史述》中分析这一现象时说:"初看起来,这个民间戏曲、地方戏曲对于文人传奇的阻遏,实际上,这是它们对于中国戏剧文化史的一个新推动。"

正是乱弹花部兴起的新推动促使了拉弦乐器的发展、成熟创造了条件。同时,这些戏曲艺术,主要是它们的唱腔特点所体现的审美趣味找到了拉弦乐器这一最能充分表达它们风格、特色的载体。

总结拉弦乐器的胡琴的特点,可以看到这样几方面:1)千斤活动不固定形成了音域灵活、调高自由,非常容易"随腔行调";2)没有指板、一弦多音,因此音律可变,宫调旋转极其自由;3)拉弦乐器的揉弦颤音手段是模拟人声歌喉颤音最接近和直接的表现方法;4)蒙皮琴筒的发音音色接近人声。与吹管乐器相比除了在音律固定问题上各有所长,其他的表现功能在模拟人声上,拉弦乐器都胜于吹管乐器一大筹。

这里有一个非常类典的例子能说明弦乐器在模拟人声歌喉上的优势。《清稗类钞》"梅雨田善胡琴"一节中说:"梅雨田,名

大锁,精于乐。初以笛名,能吹昆曲三百余套。以昆曲不盛于世,乃改习胡琴。胡琴以手能发音者为佳(俗谓之手音。人之指肉有厚薄,故音有高下。琴瑟贵甲肉之首,胡琴则纯贵肉音),梅体肥而肤润,故发音为天下第一。……胡琴……自梅弄之,凡喉所能至,弦亦能至。柔之令细则如蝇,放之令洪则如虎,连之令密则如雨,断之令散则如风。”

虽然这段记载有不少文学性的夸张,但从中可以了解当时胡琴演奏技巧的成熟,更重要的是“胡琴则纯贵肉音”之句,道出了拉弦乐器倍受唱腔人声艺术的重视,以及它们之间关系密切的真谛。人声是最完美的乐器,越接近人声的乐器,就越受到人的听觉的欢迎和接受,也因此越能够在乐器家族的组合中成为主导力量。追溯整个古代乐器发展的历史轨迹,能清楚地看到这种特点和规律越来越清晰、突出。

时代的风尚和戏曲艺术兴盛的需要,拉弦乐器自身的音乐表现功能的完善所提供的可能,促使拉弦乐器成为了这一时期的主角,反之,早在清代拉弦乐器的前身嵇琴或奚琴已经出现,但没有受到重视和得到普遍运用,其原因就在于这需要性和可能性两方面条件的不足。“凡现实的都是合理的,凡合理的都是现实的。”因此,一代拉弦乐器终结了中国古代乐器的历史。同时,也是它们这一代拉弦之风吹开了新的历史,一直吹至今日。

结束语

走完了中国古代乐器的历程,我们得到了这样的感受:

乐器与乐器之间所产生的发展不平衡性,乐器史各阶段所呈现的交替性,乐器家族中各乐器类所形成的主属关系的转换性,以及其中某一乐器的中心地位的确立等等,都不是偶然、孤立的现象。这些现象不仅与乐器本身的音乐表现功能发展完善的程

度有着关联，而且与整个音乐历史发展趋向，与艺术各部类发展状况，以及与社会、政治、经济、宗教、风俗等一系列非音乐的因素也有着千丝万缕的联系。例如：青铜编钟的发展在先秦战国时达到了极盛，而随之却又似乎"不明真相"地中断。这其中它的发展完善有音乐自身发展需要的因素，也有政治、观念，甚至宗教意识的因素；它的衰落有着中国社会性质的变迁，音乐审美风尚的更动，也有冶金发展情况的变化，以及中西经济文化的沟通等社会因素所造成。

如果说，中国古代乐器史后期的"吹管乐器再次崛起"是开启了乐器史发展中的一个新轮回，那么，"拉弦乐器确立"的时代就是这一新轮回的继续。这一继续实质上就是一种"历史代尝"，一种历史发展中的"螺旋式回归"现象。因此，任何现象的产生皆有其原因可寻，而且没有任何现象可以摆脱事物发展的原则，即需要性和可能性。这种原则，在中国古代乐器发展史上，就体现为乐器自身音乐表现功能的完善程度和社会文化背景形成的条件这两个方面。这就是乐器史发展的动力。

中国古代音乐文化的历史悠久、漫长，我们在这悠久、漫长的历史里沿着乐器发展的征途作了一次巡礼。虽然我们的这趟巡礼之途是那样的匆忙和仓促，但在到达这旅途的终点时，我们对以往历史中的每一阶段、每一时期的总体特征还是那么清晰，印象还是那样深刻。这清晰的特征和深刻的印象就是我们古代乐器艺术发展的历史。

（原载《音乐知识手册》（续），文联出版公司，1991 年）

KUNJU, CHINESE CLASSICAL THEATER AND ITS REVIVAL IN SOCIAL, POLITICAL, ECONOMIC, AND CULTURAL CONTEXTS

(Selected Chapters from the Doctoral Dissertation)

PART ONE

KUNJU, CHINESE CLASSICAL THEATER ON THE CULTURAL STAGE

CHAPTER III

Kunju Theater

When *kunju* reached its heyday, it became very much the prerogative of the connoisseur and intellectual. *Kunju* had developed into a highly literary form; the texts of its plays were in classical language, for many poets and scholars wrote this theater. Its plays grew to enormous lengths, and its musical style and singing were both characterized by much elaborate ornamentation and bravura. In *kunju*, however, there was not only music, but also literature, drama, dance, stage convention, song, and speech, all interrelated and therefore dependent on each other. It was a synthesis of all these. Probably, no single word in English adequately describes such a unique dramatic art form. It is the combination of these elements that becomes the vehicle of expression for the aesthetic aim, the principal theme, the structure of the play, the role system, the manner of performance, and conventional features, and that also sets the standards by which the audience comes to appreciate the essence of this art of theater. One American theatrical scholar, A. C. Scott, concluded that

kunju theater contained within it so much that was great in Chinese dramatic tradition and the essence of this was retained in the theaters that succeeded it and on which it had a lasting influence (1958, p. 4).

Aesthetic aim

In the performance of *kunju*, the stage is conceived as a platform on which the performers display their performing skills including the primary of singing, speech, dance - acting, and combat. These skills are exhibited within the theatrical context, in which each performer portrays a given dramatic character. But the display of these skills is not the ultimate aesthetic aim. If a performer concentrates solely on the display of the skills themselves, his performance will be criticized as expressionless because he does not make an effort to pursue the aesthetic aim of performance. The ability to display these four skills is a basic technical requirement for performers, but the skills are not ends in themselves. The performing skill only serves as medium for the aesthetic aim: to imitate but not recreate reality by employing highly artistic methods. Therefore, a successful performance plays a story derived from reality but meanwhile tells the audience the story is not reality; a highly - skilled performer portrays a figure drawn from reality but at the same time shows the audience that the person is not a real person. An actor or actress is required to express strongly the emotion of a character but is not allowed to involve himself (or herself) personally in the emotion of the performance. All elements in *kunju* serve this aesthetic aim.

The theme of tragedy versus romanticism

As mentioned in the previous chapter, the literati never considered writing plays for a living. Rather, participating in writing and performing *kunju* both served the purposes of self - entertainment, self - edification, and self - expression. They avoided allowing their artistic creations to be commercialized. Through their writings, they sought to express their ideas about people, society, and the nation. Therefore, most *kunju* works contain serious, significant themes and contents which represent high levels of thought and spirit. Some plays deal with the topics of love, social morals, and the harmony of the family. Other plays explore governmental corruption, social problems, and the nation's crises. There are a variety of subjects, but a major theme permeating the play is the one of tragedy versus romanticism.

Aesthetically speaking, literati generally sought for a balance between tragic sentiment and ideal intention in which feeling and reason contradict each other. The contradiction creates tension. When the tragic emotion reaches its highest point of tension, romanticism will interfere and resolve the emotion. Then, the tragedy disappears and instead, an ideal ending occurs. Smiles accompany tears. The theme of tragedy resolved by romanticism integrates pleasure, anger, sadness, and happiness.

Psychologically speaking, the Chinese people did not like tragic plays, because there were so many tragedies in their lives and in Chinese history. However, playwrights balanced the contradiction between the tragedy and romanticism on the stage where the emotional conflict of tragedy was always diluted by the happy ending. Hence, romanti-

cism defeated tragedy. The audience psychological and sentimental wounds were healed in this kind of artistic activity.

The well known *kunju* play, *Mudan ting* [The Peony Pavilion], by Tang Xianzu, demonstrates the contradiction of tragedy versus romanticism. The story line is as follows:

> The heroine of the play is Du Liniang, the beautiful daughter of a high - ranking official. After having had a love affair with a handsome young scholar in her dream, she pines away and draws a self - portrait before her death. Compassionate and sympathetic, Judge Hu of the underworld frees her soul and has her body preserved. She soon begins to have nocturnal trysts with Liu Mengmei, a young scholar, who has discovered and admired her self - portrait. Then, at her ardent pleas, he exhumes her body and brings her back to real life. They marry and travel to the capital, where he takes the civil service examinations.
>
> Due to the Tartar invasion, the disclosure of the result is postponed indefinitely. In sheer poverty, Mengmei visits his father - in - law seeking help, merely to be thrashed as a fraud. He is rescued in the nick of time because the invaders are defeated and he is selected as the top graduate. Du, however, can neither believe in the resurrection of his daughter nor forgive her for her self - contracted marriage. Only imperial intervention makes reconciliation and family reunion possible.
>
> (John Hu: 1983, p. 74)

In this play, the major female character died from love but came

back to life because of love. The story is fantastic and odd, but the sentimental and the romanticism combine to produce a situation in which pleasure contains sadness and a tragic event ends happily through the unexpected device of imperial intervention. Chinese audiences love the smile combined with tears.

Many *kunju* plays express this theme. Some are well – known such as The Peony Pavilion mentioned above. Others are not as well known but most of them focus on the same subject. The play *Bayi ji* [The Eight Righteous Men] was derived from the old nanxi play, *Zhaoshi guer ji* [The Orphan of Zhao]. The story tells of a hero, grown into manhood, who avenges the wrongs that his family suffered when he was a child. The ending comes with the hero happily reunited with his parents. Another play *Fenxiang ji* [The Story of Incense Burning], an adapted version based on the pre – existed play, narrates a sad story of the ungrateful Wang Kui and his wife Guiying, who had committed suicide. However, in this *kunju* version of the story, there is a happy ending because of the intervention of the supernatural power.

The Qing literatures, Hong Sheng (1645 – 1704), one of the most important playwrights in the history of *kunju* theater, wrote eleven plays. The one surviving example (well – known and still popularly performed today) is called *Changsheng dian* [The Palace of Eternal Youth], written in 1688. This is considered as one of finest *kunju* plays. This play is based on a well – known love story about the famous Emperor Minghuang (713 – 756) of the Tang dynasty (618 – 907) and his love for his favorite concubine, Yang Guifei. The content of the play is derived from several well – known poems, especially Bai Juyi's Tang shi poem *Changhen ge* [The Song of Regretting Forever]. The storyline is that when a rebellion breaks out, the em-

peror flees the court. The rebellious troops compel the emperor to order his favorite concubine to commit suicide. The concubine is obedient and follows the order. At this moment, the tragedy that the emperor's favorite concubine has committed suicide on the emperor's own order is most intense. Interestingly enough, the play does not end at this point, but ends happily when the emperor and his lover are reunited on the moon. Again, the "audiences smile with their tears," tragedy is vanished, and romanticism is satisfied.

The structure of *kunju* plays

Kunju emerged primarily as a theatrical form but is also an important form of literature. One term applied to *kunju* theater (*antou ji* in Chinese) literally meaning "desk drama." The term "desk drama" distinguished *kunju* plays from plays designed only for the stage. Most *kunju* works are well-written, highly structured, and meant to be read as representatives of the great achievements of classical literature, although they were also stage plays. Many of them are considered to be world class dramatic works, such as Gao Ming's *Pipa ji* [The Lute Song] (written in the mid 14th c.), Tang Xianzu's *Mudan ting* [The Peony Pavilion] (1598), Hong Sheng's *Changsheng dian* [The Palace of Eternal Youth] (1688), and Kong Shangren's *Taohua shan* [The Peach Blossom Fan] (1699) (Hu: 1983, pp. 62-82). Therefore, many *kunju* works were constructed with both literary and theatrical values in mind.

Kunju plays have a rigid structure. The structure consists of four elements: subject, accompaniment, interruption, completion. These four elements are not separable and are logically related elements of a whole. Most *kunju* plays are constructed this way. In this structure,

the "subject" is a principal male character who is accompanied by a female character, and this latter, secondary character serves as a foil to the principal. Their romantic relationship is inevitably interrupted by a particular event that causes these two characters to be separated. The final "completion" functions to reunite these two persons and provide the play with a happy ending. This structure expresses the theatrical theme of tragedy resolved by romanticism discussed earlier, and satisfies the aesthetic aim of the performance.

The play *Pipa ji* [The Lute Song] represents the typical structure of "subject, accompaniment, interruption, and completion." The play originally was a *nanxi* (southern theater), written by Gao Ming (1301 – 1370). The play is considered to be one of the greatest dramatic works ever written and even today it is still popular on *kunju* stage. The story line of the play is about Cai Boxie, a historical scholar, who had been presented as an ungrateful son in earlier popular songs and literature:

> Gao's play begins when Cai is living happily with his parents and his newly wedded wife, Zhao Wuniang (Fifth Maiden). When the time for the civil examination approaches, his father forces him to take it, despite Cai's reservation that once far away from home he may not be able to serve his parents in any crisis. He comes out top graduate, and Prime Minister Niu immediately seeks his hand for daughter. Cai declines and offers to resign, but he is overruled by imperial order on both counts. Famine and the bitter feeling of betrayal soon bring death to his parents. Zhao buries them and sets out for the capital to find her husband. With Prime Minister Niu, the couple spends three years mourning be-

side the elders' grave. At the end of the mourning period, Prime Minister Niu personally brings the royal degree which praises the filial piety of the younger generation and rewards them with court position and honors. (John Hu: 1983, pp. 64 – 5)

There is a serious and tragic tone underlying most of the action in the play, but it has a happy ending. This example is one of thousands of similar plays on the same subject. The principal male character is the core of the play. No matter how many characters a play has, the plot must begin with the principal character who represents the subject. Li Yu, a theatrical theorist of the Qing dynasty, said:

> The play The Lute Song is greatly centered on Cao Boxie [the principal male character] himself only, and that the play The West Wing is largely focused on Zhang Junrui [the principal male character]. (quoted in Luo: 1991, p. 28, trans. by Luo Qin).

Li's statement expresses the key point about *kunju* theatrical structure. A principal character is the genesis of a play, and all other characters and elements are created to support this character. He is a subject and a theme. In *kunju*, the most popular foil to the principal male character is a female who is usually his wife or lover. Without conflict, there is no drama. Therefore, the real plot does not begin until the romance of the couple is interrupted by a some event.

The interruption is an accelerator. Interestingly enough, the interrupted event never emerges as a false or mistaken barrier; instead, it occurs objectively and outside the control of the subject. This kind

of interruption not only provides exoneration for the ungrateful subject but also implies the possibility of reunion. Therefore, the subject who left his (or her) lover is not considered a bad person because he (or she) had no choice under the circumstances. Seemingly, the story is about love, but actually it is not. A good *kunju* play generally presents the playwright's concerns about social problems and moral issues, manifested in the "interruption." Thus, social, political, moral and even spiritual contradictions are reflected in the romance between the two major characters. The "interruption" may be considered a major element of the structure. Eventually, audiences give their tears to the tragic scenes, but a satisfactory ending is always expected, because the theme of tragedy reversed by romanticism was expected in the audience's mind.

Role system

An important aspect of *kunju's* dramatic technique is the role system, consisting of five main roles: *sheng*, *dan*, *jing*, *mo*, and *chou*. The *mo* will be discussed later. The four main roles are described here first. These role categories represent abstractions of human qualities and are archetypal in conception. Therefore, the role system works as a kind of model of reality on a stage, but with this model "audiences are never allowed for a moment to forget that a stage is before them" (Scott: 1969, p. 7).

The *sheng* role is designed for male characters who generally have high social status. The *dan* is a category for female characters. The *sheng* and *dan* are the major character types who must have good looks and strong voices. The *jing* role is known as a "painted face" character, often representing a person with superhuman physical or mental

powers. The *chou* role is usually a comedian. In *kunju*, *jing* and *chou* characters may be acted by either male or female. Beside these main roles, a secondary role called *fu* acts as a supporting character.

Both *sheng* and *dan* roles may be subdivided into variations of the main role. The *sheng* may be subdivided into three characters: *zhen sheng* (principal *sheng*), *xiao sheng* (younger *sheng*), and *wai sheng* (added *sheng*). The *dan* may also be subdivided into three characters: *zhen dan* (principal *dan*), *tie dan* (attached *dan*), and *lao dan* (older *dan*). With the *jing*, *chou*, *fu* and *mo*, the total number of roles is ten. No matter how many characters a play has, all of the characters fit one of these ten roles. The five main roles types – *sheng*, *dan*, *jing*, *mo* and *chou* – are basic and complete elements of the role system, which has also been adopted by other Chinese traditional theatrical genres.

In this role system, the *zhen sheng* (principal *sheng*) and *zhen dan* (principal *dan*) are the most important characters in a play. Generally, the principal *sheng* or *dan* only acts his or her own character. The rest roles not only play the characters in their own role types but also other different characters. From the following statistics (Luo: 1989, p. 360), a general arrangement of roles in a play can be seen (Table 1):

Table 1. Arrangement of roles in the play *Peach Blossom Fan*.

The title of play: *Taohua shan* [Peach Blossom Fan]
The author: Kong Shangren (1648 – 1718)
The number of scenes: forty – four
The number of roles: ten
The number of characters: sixty – four
The roles and their characters:

Role type	Number of characters	Character names	Appearance on stage
zhen sheng	1	Hou Chaozhong	20
xiao sheng	7	Wu Cimei, Zhuo Lianyu, Chang Ban, Cong Ren, Lan Tianlao, Hong Guangdi, Shu Tong	24
zhen dan	1	Li Xiangjun	14
lao dan	3	Bian Yujing, Neijian, Jiqi	3
jing	9	Ma Chiying, Su Kunsheng, Liu Liangzhuo, Zhang Yanzhu, Fangguan, Yuguan, Zhu, Jiangshi, Xiaowei	34
mo	8	Yang Longyou, Lao Zhanli, Chen Dingshen, Huang Shu, Zhongjun, Huang Degong, Jiangshi, Shuban	42
chou	10	Liu Jingting, Zheng Touniang, Liu Zheqing, Tanhu, Jiang, Jiadin, Cai Yishuo, Han Taijian, Changban, Zhebianren	33

The functional significance of the *mo* role (introduced above) was nearly forgotten since the Chinese New Cultural Movement in the early twentieth century. However, it plays tremendously important

role in the *kunju* play. First of all, the *mo* role is the introducer of the play. He sets the stage by reviewing the story to be presented, and the features of this performing troupe. When the play is over, the *mo* also announces the ending, bringing each role on the stage to sing a farewell song to the audience. The *mo* is the only person who faces the audiences as a real person rather than as a character when he presents the introduction and ending. All the other roles appear on a stage as characters. The *mo* is also the director. In today's theater, both Chinese and the Western, the director organizes the performance before it is played on stage, rather than playing a character in the actual performance. However, in old *kunju*, the *mo* was not only a director but also a performer playing a character on stage. During rehearsals, the *mo* functions as a director by arranging and conducting a new play. On stage, the function of the *mo* is to assist the other roles to execute the best performance. In addition, the *mo* often interprets and gives comments about the performance on the stage, reminding the audience that this is a stage performance rather than reality. Therefore, the role *mo* usually is the busiest person, acting many different characters and appearing on the stage frequently. In *Peach Blossom Fan*, the *mo* plays eight types of characters and appears 4 times on stage, according to the statistics provided above. The *mo* is an important and indispensable element of the *kunju* role system, as well as being unique to the *kunju* stage performance structure.

Every role has its individual techniques of movement, speech, and singing manner, as well as its own costume styles and make-up conventions. An actor is trained to specialize in one of the roles, although he or she may play variations of the main role. Once trained for one of the main five roles, the actor or actress plays it for

the rest of his (or her) life. He or she may play other roles, but it will not be his (or her) specialty and only for temporary or supporting purposes. The different categories of male or female roles are divided according to the kind of man or woman portrayed. These five roles represent abstractions of human qualities and are archetypal in conception. According to the aesthetic aim, the performer is not concerned with the emotional re-creation of personalities, whose specific qualities are in any case taken for granted by audiences, but, rather with acting out these qualities within the confines of the role's conventions. The audience will cry for and give their tears to the performance, but they are never allowed to forget that this is a story played on a stage rather than reality. Therefore, symbolism and formality constitute the basis of the *kunju* performer's technique in everything he acts.

Types of *kunju* performance

It has been noted before that *kunju* is a synthesis of music, literature, drama, stage conventions, song, and speech all interrelated and interdependent. These synthesizing characteristics are represented in the different manners of *kunju* performance.

One manner of performance is called *zhuochuang* (lit. singing by sitting), meaning to narrate the play and perform its music somewhere other than a stage. In this type of performance, actors and musicians deliver the whole play while sitting, without make-up, costumes, or actions. This type of performance was normally given in a private house. The audience simply listened to the play rather than watching it performed on a stage. Normally the actors were males. When performing, each actor narrated or sang his own role, accom-

panied by a group of musicians. Since there was no make - up, costumes, or actions, an actor had to be a master of vocal delivery. He had to convey the plot dramatically through his voice alone without the assistance of stage conventions. Domestic performing troupes were usually employed for this type of performance. It was usually seen in cities and the homes of wealthy families. Most actors who specialized in this type of performing manner were also able to perform on a stage when the circumstances demanded.

Another type was the regular theatrical stage performance. Scholar Luo Di uses the term *zhenkun* (standard *kunju*) for the highly - standardized regular stage *kunju* performance by well - trained actors and skilled musicians, using a standard, published playscript and formal stage conventions such as movement, gestures, costumes, and make - up (1991, pp. 316 - 9). The standard stage *kunju* performance might be performed by either of two types of troupes. One type is the family - supported troupe which basically performed for its master or the family and their friends. The family - supported troupe usually did not perform for the public and was not commercialized. This type of performance was merely for entertainment, and the audience for this performance consisted of well - educated and *kunju* lovers. Family - supported troupes might occasionally participate in local theatrical festivals. Joining the festival provided an opportunity for exhibiting the troupe's high quality performances and were not for commercial gain. According to historical record, in the summer of 1634, the Zhang family's *kunju* troupe gave ten performances in the Shaoxing area, Zhejiang province, attended by an audience of ten thousand (Luo: 1991, p. 317).

The other type of stage performance is given by urban profes-

sional performing troupes. These mainly performed for audiences from the high social classes in cities. Troupes primarily performed in theater houses, but sometimes they also perform in other settings. Since this type of performance was highly commercialized and the particular play to be performed was frequently set by demand of important people only shortly before the play was scheduled to begin. Therefore, the actors and actresses had to be very skillful and able to perform any plays requested. This was the major type of *kunju* performance.

Due to its decline since the late nineteenth century, *kunju* lost its dominance in the major theaters in most cities. Many *kunju* performers continued their performing career in the countryside however. Therefore, the term called chaokun (folk *kunju*) describes informal *kunju* performances. It must be made clear that the term "folk" *kunju* does not refer to a folk theatrical genre, but rather to *kunju* performance characterized by a folk or informal style. Therefore, generally, "folk" *kunju* performances are given by semi – professional or amateur performers, the performance is not held on a standard stage as it is in a theater house, the performing environment is organized informally, and the location of the performance is usually at a regional temple or in a small town.

When a "folk" *kunju* troupe performs in a temple, the stage usually faces a square – like open ground where anybody may enter or exit. In front of the stage, there are tables with dishes and drinks set to serve special numbers of the audience from the local gentry class. During the performance, a busy free market is gathered around the stage.

Although there are differences in performing skills and ability,

organization, and activity between a standard *kunju* troupe and a " folk" *kunju* group, both basically share the same sociocultural characteristics of *kunju*.



In this section, aspects of the delivery of *kunju* theater have been discussed. Through the discussion, the totality of *kunju* theater is observed, in which its aesthetic aim, theme of tragedy versus romanticism, play structure, role system, and performing types are interconnected each other and integrated into as a whole. *Kunju*'s totality is so intensive and inclusive (also including language, music, and vocal style, which will be discussed in following chapters), "effecting an integration of components. . . rather than an accumulation of means" (Kirby: 1969, xiii), that results it as a highly sophisticated and formalized theatrical art.

（曾载于2001年音乐学年度丛刊《音乐文化》,中国艺术研究院音乐研究所、香港中文大学音乐系编,文化艺术出版社,2002年）

KUNJU, CHINESE CLASSICAL THEATER AND ITS REVIVAL IN SOCIAL, POLITICAL, ECONOMIC, AND CULTURAL CONTEXTS

(Selected Chapters from the Doctoral Dissertation)

PART TWO
KUNJU ON THE POLITICAL STAGE

CHAPTER VII
Kunju's Fall: Internal and External Factors (18th – early 20th c.)

As presented in Part One, *kunju* can be considered not merely a mature theatrical genre, but a reflection of Chinese classical culture. The emergence of *kunju* was closely associated with the influence of the literati class which held important social, economic, and political power in traditional society, thus *kunju* was primarily a medium of the literati. Through *kunju*, the literati expressed their thoughts, feelings, ideals, and philosophies about people, society, and culture. Most *kunju* plays focused on serious social issues, such as nation's crisis and cultural conflicts, etc. Within one major theme of the tragedy versus romanticism, many significant subjects were highlighted, especially moral and ethic issues. In literature, many *kunju* plays were literary dramas and became the essence of Chinese classical literature including such plays as *The Lute Song*, *The West Wing*, *The Peach Blossom Fan*, *The Peony Pavilion*, and *The Palace of Eternal Youth*.

The relationship between language and music is another impor-

tant cultural distinction. The basic, unique *kunju* style of developing songs by turning a verse or poem into music (*yiwen huayue*) demonstrates the inseparable relationship between the tone component of written characters and the melody of songs. Theatrically, *kunju* was not only music, but also literature, drama, dance, stage convention, song, and speech. All were interrelated and dependent on each other; *kunju* was a synthesis of each of these. The combination of elements serves as the vehicle of expression for the aesthetic aim, the principal theme, the structure of play, the role system, the manner of performance, and features of convention, and also sets the standards by which the audience comes to appreciate the essence of the art of this theater. For these reasons, *kunju* may be regarded as symbolic of Chinese classical culture.

After enjoying popularity for three hundred years during the period of the Ming empire, *kunju* performances began to decline in number during the Qing dynasty (1644 – 1911). By the early twentieth century, *kunju* had almost died out. *Kunju*'s fall was caused by complex internal and external factors, including musical, theatrical, social, political, and cultural conditions.

Background of the Qing authority

In 1644, the last imperial dynasty was inaugurated. The Qing dynasty was a massive centralized government organization, a pyramid with emperors on top and counties (local governments) on the bottom. These interacted with each other, running the machine of Chinese feudalism until its last day. In the early Chinese imperial ages, emperors were restrained by the powers of influential relatives, semi – autonomous aristocratic families, and independent regional

generals. Emperors during the Qing dynasty were complete autocrats, separated from all others by an uncrossable social gap and irreplaceable authority. One reason that the emperors created autocratic powers within a centralized government was because of the disappearance of the hereditary aristocracy. Without support from imperial family members and relatives, emperors in this era had to reinforce their authority in order to protect themselves from the rise of new power groups (especially the Chinese Han group) which might threaten them. To do so, a new inner court - related agency, the Grand Secretariat, was developed. This agency soon became the prestigious and often embattled intermediary between the emperor and his officials.

The strong centralization of authority on the throne was the most notable development in administrative organization during the Qing dynasty. The centralization of the Qing dynasty not only defined the absoluteness of the emperor's authority, it was also responsible for the emperor's isolation in trading with outsiders.

In the organizational structure of the government, the Secretariat and the Military agency were the most significant elements. As emperors often stated, the Secretariat was their left hand, the Bureau of Military Affairs was their right. Structural centralization was also predominant in regional administrations. A regional organization was firmly established under the Qing dynasty to reinforce the structure of the governmental pyramid. Contrastingly, a new family system was also developed to keep order among the rural people. This so - called *lizhai* system grouped families into tens and hundreds for local self - governance on an unprecedently broad scale. Furthermore, the *boazhai* (a part of the military) functioned both as police and as militia. The *lizhai* and the boazhai worked together to control local peo-

ple's lives and social activities.

Breakdown of the foundation of *kunju* – the literati class

As discussed in previous chapters, the prosperity of *kunju* was significantly effected by the involvement of the literati class in the Ming dynasty. However, after the Manchus invaded China, the literati class was physically and psychologically destroyed by the new rulers and the cultural, social, and economic foundation of *kunju* began to breakdown.

When the Manchus entered China, the *Han* intellectuals began to fight against them. Dissident scholars were an active opposition to the imperial order at that time. For example, there existed a tradition of intellectual non – conformist writing focused on corruption in the government which emphasized wrongdoing by the state, the need for philosophical criticism and freedom of thought, and the duty to work for social justice. The non – conformist tradition was particularly lively in the seventeenth century under the last Ming emperors. It actively opposed the Manchu's power and reminded these faithful to the fallen dynasty. Many literati joined the army to participate in fighting the enemy, and few literati surrendered to the Manchus. In Zhejiang province, there were many well – known instances of literati fighting with the Manchus, such as the battles of *jiangnan kechang*, *wenren kumiao*, *tonghai*, *kangliang*, *mingshi*, *nieshi*, *hongshen*, *nanshan ji*, *zhejiang fenshu*, in which thousands of literati died. Thousands of names were recorded, including those of great playwrights, novelists, and scholars, such as Liu Zhongzhou, Wang Shien, Hou Tongzheng, Zhang Kentang, Qian Shuyue, Xia Wanchun, Chen Zilong, Zhu Ying, Zhanh Mingzheng, Jing Shentan, Chen Mingxia, Ni Yongbin,

Wu Yan, Pan Guizhang, Ca Jizhuo, Zhang Huangyan. In the battle of *kangliang* ("resisting rice"), 13, 517 people died (Luo: 1991, p. 396). Under such conditions, playwrights could hardly continue to write plays for *kunju* and to participate in *kunju* performing activity. Thus, the death of the literati class was one of the major factors related to the *kunju*'s decline.

Conflicts between the *Han* people and the Manchurian overlords

When the Manchus took over control of China, they tried not to act as conquerors, but their rule over their Chinese subjects was the most burdensome of any imposed on the Chinese by outsiders. As mentioned earlier, the Qing dynasty is known for its political absolutism and strong central government. In order to coordinate this highly centralized empire, the Manchus issued many orders prohibiting artistic creations and activities. One of these orders was to destroy books. According to historical records, within two years (1775 and 1776), the event of "destroying books" was held twenty – four times and a total of thirteen thousand and eight hundred sets of books were burned in Zhejiang and Jiangsu provinces only. Among those destroyed were many *kunju* plays such as *Sishen yuan*, *Jiaohong zhuan*, *Lingchi fu*, *Lianmu xiowen*, *Shuangquan ji*, *Wushi tou*, *Qianzhog chuo*, *Fanjin zhong*, *Houxun qing*, *Xouru ji*, *Hongli ji*, *Shuo tang*, *Fan tang*, *Lianhuan ji*, *Yuji ji*, *Chailou ji*, *Huhua ji*, *Hongfou ji*, *Toubi ji*, and including other well – known plays: *Xixiang ji* [The West Wing], *Shuihu xiju* [Play of Rebels on the Water Margin], *Mudan ting* [The Peony Pavilion], *Xiyou ji* [A Pilgrimage to the West], *Baishe zhuan* [Story of The White Snake], *Honglou men*

[Story of the Stone], *Jingchai ji* [Thorn Hairpin], *Changchen ji* [Story of the Great Wall], *Huansha ji* [The Story of Washing Silk], *Pipa ji* [The Lute Song] (Luo: 1991, p. 398).

Another prohibition of artistic activities was "forbidding any family to support or raise a performing group privately at home" (Luo: 1991, p. 202). The first order was proclaimed in 1724. The government considered that a privately supported performing group was a dangerous social custom. If an official supported a private performing group at home, he would be regarded as a dishonored official and would be punished. Similar prohibitions were re – issued three times; in 1769, 1799 and 1812. This prohibition destroyed a vital source for *kunju* creation and performance. As discussed before, the family – supported performing group was very important to *kunju*. Many playwrights were patrons of family – supported performing groups. Their works were mostly rehearsed and performed by the groups they supported. When the prohibition was set in place, *kunju*'s patronage vanished, causing a rapid decline in the popularity of *kunju* performances.

The third prohibition was "revising or re – editing literature and drama" (Luo: 1991, p. 203). During the Qianlong period (1735 – 1796), the emperor ordered a collection of all the writings of the country, which was called *Siku quanshu* (*Siku* Complete Collection). In 1780, a special department was set up in Yangzhou (north of Suzhou). The duty of this department was to collect, revise, and edit all plays according to the concepts and ideas of the Qianlong government. Following the criteria of the government, three types of plays had to be re – written: 1) any plays containing the written character *Qing* (implying the Qing government) or "Manchus" and refer-

ring to events at the end of the Ming and the early Qing dynasties, 2) any plays that narrated the stories of the Song and Jing times "incorrectly" (based on Qianlong emperor's conceptions), 3) any plays that represented Manchus' costumes or other events "wrongly." Under these criteria, almost every play was either revised or re - written. The result was a total of 10, 103 plays edited into a huge collection consisting of twenty volumes, unfortunately it has not survived to the present day. Following these prohibitions and orders, many good plays were banned from the stage, such as the well - known play The *Peach Blossom Fan* because the story referred to the tensions between the *Han* and the Manchus.

This type of political censorship was fatal to *kunju*. One play called *Shuihu zhuan* [The Water Margin] (based on the novel with the same title) can be taken as a typical example. *Shuihu zhuan* was a play that the Qing government considered politically offensive. The government issued several edicts against the play because it was a story praising and supporting rebels. As discussed by Mackerras (1983), the Manchus were certainly aware that incidents taken from the novel were dramatized in performances that departed from the desensitized version produced by their own court. The following statement from a censor, Hu Ding, appealing (successfully) for censorship in 1754, illustrates the attitude towards *kunju* and other earlier theater.

> *Shuihu zhuan* regarded cruel and violent people as good Chinese, and rebels as remarkable and able people; those who revolt escape punishment, which is belittled. . . Actors have adapted it into dramas and in the marketplace worthless people

> watch them. . . In 1714 it was suggested to forbid bookshops to sell lewd dramas and novels, so I, your subject, beg you to issue a severe prohibition, to have the book blocks of the Shuihu zhuan destroyed and to forbid its performance on the stage. (Mackerras: 1983, p. 111)

Thus, the political – cultural conflict between the *Han* and the Manchus can be seen as another major factor, along with the death of the literati class, contributing to the demise of *kunju*.

The rise of new genres and change of aesthetic tendency

Concurrent with the decline *kunju* came the strengthening of different local theatrical styles. By the end of the Qing dynasty, there were hundreds of styles. Some were limited to only one or several districts in an area; others were performed widely in a larger region. Each style was distinguished by a different dialect, music style, and even instrumental accompaniment. Every local theater produced similar plays, but not the standard *kunju* plays. Some performing techniques, stage conventions, and costumes were specific to one style or another, but in general they shared common characteristics.

The performers in the local theaters were very low in social status. Like the performers, the audiences for the local theaters were typically ordinary people. Few scholars and professional playwrights from literati class were involved in writing or performing for local theater. With the gradual disappearance of the literati class, the masses became the major support for these local theaters. By the time the Qing dynasty fell, the nature of theater had changed from being

a medium of the literati to a means of expression for ordinary people.

Since the development of local theaters depended neither on complicated music construction, standardized playscripts, fixed performing groups, nor on the patronage of the literati, the local theaters spread widely throughout the country. There were hundreds of local theater styles, which may be classified into two major categories: *luantan* (literally "variety of music") and *gaoqiang* (literally "high voice").

In the category of *luantan*, the most important one was *jingju* (also called Beijing opera), which soon developed into a national theatrical genre. The emergence of Beijing opera as a theater was related to political factors. In 1790, Qianlong emperor's eightieth birthday called for a number of theatrical performing groups come to the capital. One group was so popular at the celebration, having never performed on a Beijing stage before, that their performing style was named.

Beijing opera was rooted in a local theatrical style from Anhui province, which combined two styles, *erhuang* and *xipi*. The mixture of these two styles in Beijing opera is a significant phenomenon. Musically, *erhuang* and *xipi* are two different, but related music modes. Each has its own patterns, but they belong to a music system distinct from the one practiced in *kunju*. This music system is called the *banqiang* system in which the melody (vocal and instrumental) is primarily based on the modal structure, rather than the tonal components of the written characters and the poetic patterns as in *kunju*. The *banqiang* system is sophisticated, but the music construction is achieved more easily because it does not have much association with stylistic

and poetic factors. Therefore, the *banqiang* system helped Beijing opera become the dominant theater after *kunju*'s fall.

The other category is called *gaoqiang* (" high voice"). *Gaoqiang* genres are characterized by a recitative music style. Generally, a solo vocal performance is accompanied by choral singing, including instrumental musicians on the side stage. Hundreds of theatrical genres, differing in local dialect, can be classified into this category. For example, a local theatrical style called *yiyang* music, named after its place of origin, Jiangxi province (see chapter one), was one type of *gaoqiang* genres. *Yiyang* music had emerged during the Ming dynasty. From then on, many *yiyang* styles had developed in different areas.

The local theaters from the two main categories may be characterized primarily as follows: the use of oral tradition, flexibility of exchanging different performing styles, independence of music from the text, melody based on modal systems, localized styles, and the makeup of the audiences by ordinary citizens. Importantly, the rise of the local theaters not only contributed to *kunju*'s decline, but also reflected a change in the aesthetic sensibility of the society: a performance - oriented and performer - centered theatrical business (Beijing opera) replaced a drama - oriented and playwright - centered theatrical activity (*kunju*). Thus, Beijing opera opened a new chapter in the history of theater, but, compared with *kunju*, it did not contribute much to theatrical literature.

The significance of Beijing opera was primarily based on the florid performance and acting on stage rather than the drama of the text and the influence of theatrical theories. This was a significant historical change, providing more beauty and magnificence to the per-

forming art (including acting, costumes and making - up) in the theater. There were few plays, however, with social and cultural significance on the stage of the Beijing opera. No single great master playwright emerged after *kunju* fell and little theoretical thinking was focused on theater after the middle of the Qing dynasty. Acting became the major focus, entertainment was the only aesthetic purpose, and profit was the main subject.

A general pattern has been shown in the history of theater: when a great theater reaches its peak, it is generally at the time that a nation is also at the peak of its prosperity (Yu: 1988, p. 447, trans. by Luo Qin). The decline of a great theatrical form may be said to symbolize the dimming of a society. As scholar Yu points out,

> During the twilight (after the mid - eighteenth century) of the Chinese feudalistic society, those playwrights, who were able to write great dramas, could not find any significant theatrical forms to express their new social consciousness [because of *kunju*'s fall]. . . . In 1718 Kong Shangren (the author of [The Peach Blossom Fan]) died; since then Chinese theatrical literature was dejected and apathetic. The situation did not change until the early twentieth century. (Ibid. p. 447)

Crisis of *kunju* performing groups

An important factor related to *kunju*'s fall came from inside the *kunju* performing groups. Since Beijing opera was greatly welcomed in the capital, many *kunju* performers lost confidence in their genre. Since they made their living by performing, many *kunju* performers began to learn Beijing opera in order to survive. This was done in se-

cret as a trained actor from a standard *kunju* group was not allowed to play other theaters. As soon as they found an opportunity, these performers joined Beijing opera groups. In addition, the Beijing opera's playhouses tried to recruit great actors from *kunju* because *kunju* actors were highly skilled. This contributed to the development of Beijing opera.

In 1878, two famous *kunju* performers from Shanghai, Qiu Azheng and Jiang Sanzheng, became the first two performers to leave a well - established *kunju* group called daya and join the tianxian Beijing opera playhouse. Both actors received great benefits from their new playhouse. Not only were they appointed to play major roles and needed not work in the daytime, 1 but they also received much higher salaries than they had as members of *daya*. After these two *kunju* performers joined tianxian playhouse, their performances attracted great audiences. The next year, the playhouse attracted several other *kunju* performers. Commercialized theatrical businesses gradually helped destroy the *kunju* performing organization and *kunju* theater.

Similar situations occurred throughout China. In Suzhou, so many actors joined the theaters of Beijing opera and other genres that *kunju* groups survived with extreme difficulty. Based on historical records, in the middle of the Qing dynasty there were still hundreds of performers who were active in *kunju*; by the end of the last Empire, only thirty - four performers remained in *kunju* performance (Lu: 1980, 260). Even in the emperor's court many great *kunju* plays were altered for presentation by the Beijing opera.

Social instability and the collapse of the Manchu Empire

The instability of society also contributed to *kunju*'s decline. During the Qing period, secret societies, which in imperial China were the classic form of opposition to the established order, were very active. They opposed the current Manchu dynasty and swore loyalty to the previous dynasty, the Ming dynasty, dethroned in the seventeenth century. The secret societies' slogans called people "to take from the rich and give to the poor." They were also the motivating spirit behind peasant movements and the major inspiration for peasant uprisings. Furthermore, secret societies functioned as religious groups. They often practiced rituals which were forbidden by the Qing code.

Peasant uprisings were becoming more frequent during the Qing period. The *Journal Chinese Repository*, published in Canton by English missionaries, showed that from 1830 to 1836, there were peasant revolts every year. In 1836, six provinces had peasant rebellions. The government also had to deal with rebellions among the ethnic minority populations, such as a Tibetan revolt in Kokonor in 1807, a revolt of the *Yao* in Guizhou in 1833, and a great Moslem uprising in Turkestan in 1825 – 1828.

Increasing population and internal migration were also factors in socially instability. Thus, the Chinese empire was experiencing the weakest phase in its history. China had never had so many domestic problems. Even if there had not been an attack by the West, the Qing dynasty could still not have kept its power. The energy of the empire was disappearing. With its internal crises, the Chinese empire had no ability to sustain any kind of extra external pressure. The Western at-

tack (from British, French, Dutch, and American, etc.), especially the Opium War, was one of many causes that accelerated the fall of the last Chinese dynasty. In addition, as they had done two centuries earlier under the last Ming emperors, the Mandarins became corrupt, dikes and canals fell into disrepair, and public services declined. All these signaled the fall of the last Chinese empire.



Although *kunju*'s complexities of stylistic and musical construction, over emphasis on literary dramatic style, and Manchu restrictions of the performing and singing styles, change in patronage, audience, and organization were responsible for its decline, social change, cultural conflicts, and political forces were also major factors in *kunju*'s decline.

（曾载于2001年音乐学年度丛刊《音乐文化》，中国艺术研究院音乐研究所、香港中文大学音乐系编，文化艺术出版社，2002年）

下篇

音乐的文化表达

是我们作用着音乐,还是音乐作用着我们

前几天,一位热爱音乐的朋友来信说:“曾经有一个晚上,我听贝多芬的《月光》后,坐在床上痛哭,悲痛欲绝,因为那个优雅的年代永远不会再有了!”读到这样的文字,我的灵魂和思想同时猛地触动了一下。我给朋友回信说:“还是少听音乐为好,因为你理解音乐,但是音乐并不一定理解你”。

我的话听上去有点令人费解,什么叫做“你理解音乐”和“音乐不理解你”?前一句是充满感情的安慰语言,后一句却是富有理性思考的意思。朋友对音乐的感受触动了我想到了这样一个问题:当人听到音乐时,竟然会产生这样一种经验,那么这种经验所说明的,是我们作用着音乐?还是音乐作用着我们?

请容许我绕一个圈子来谈这个问题。

很久以来,人们对于自然事物的认识一直在相反的两极之间徘徊。一是觉得,“宇宙遵从恒定不变的规律,一切事物都表现为完全确定的客观实在”;另一认为,“根本不存在像客观实在那样的事物,一切都在流动,一切都在变化”。想想也真有意思,这两种观点如同南极和北极,虽然截然不同,但是却又是存在于同

一个地球上，二者缺一不可。前一种思想是造就人类的科学产生的根基，而后一种思想是推动人类的科学发展的力量。那么，在“科学产生的根基”和“科学发展的力量”之间，谁又更重要些呢？这，变成了一个“鸡”和“蛋”的悖论式的怪圈游戏，“规律”和“变化”成了无休止的科学战争的主题。

是否可以超越这样的无益争论呢？是否有另一种存在于这两者之间的可能呢？

我在读一本叫做 *Nature's Numbers* 的书。在《自然的数》命名下，这本书另有一个副标题：数学想象的虚幻实境。书中有一章为“变数的常数”，其中作者提到了有关对牛顿的认识问题。他说，对许多科学家来说，牛顿代表着一种理性战胜神秘的辉煌。但是，作者引用了 John Maynard Keynes 的著作 *Newton, the Man* 来解释了另外一个意义上的牛顿。Keynes 说：“牛顿并不是人们所认为的那样，是教我们依照冷静的、没有感情色彩的理性去思考问题的理性时代的第一人。相反，牛顿是最后一个以超越一万年前开始建立我们求知传统的那些人的眼光来看待这个可见的智慧世界的大智者”。Keynes 的话说明了什么？说明了他认为在牛顿的数学里，我们发现了他向人类对世界的认识迈出了重要的一步，因为他超越和统一了“刻板定律”和“灵活可变”这两种世界观。这种思想告诉我们，所谓的“定律”和“变动”是可以共存的，“定律”产生“变动”，反命题亦然，即“变动”推动“定律”。

绕了这样一个圈子，我想揭示一个什么样的现象呢？想说的是，音乐和文化的关系的理解应该类似于 Keynes 阐述的牛顿开创了人类综合地来认识世界的例子那样，它们是相互作用着的，这两者是可以统一的。

对音乐的认识与理解和科学一样，人们走过了一个从本体论的“内学”到文化论的“外学”的过程。传统的音乐本体论所关注的主要是音乐作品本身，即音与音之间的纵横关系。关心的是音

乐“是什么”，是一个在狭义上的“是什么”。这种意义上的询问，在过去特定的历史条件下，人们认为是唯一可行的，而且对于那个技术层次上“是什么”的回答也是满意的。例如，读者们习惯于阅读“小调性质的第一主题需要一个关系调上的第二主题来呼应”之类的文字。然而，本世纪以来，人文思想开始经历一次深刻的转折。观念开始改变，思维方式开始改变，思想认识开始改变。对音乐的理解也是随着这些对人自己、对他的文化的理解的改变而提高的。波斯音乐中复杂的调式体系、印度 Raga 音乐中十二微音系列与生活、生存、生命观念的复杂关系、中国古典戏曲中一套又一套的象征性脚色制和脸谱寓意等，促使人们开始认识到，歌剧和交响乐不是人类唯一完善或复杂的音乐形式，贝多芬的音乐是人类的精华，但是他的音乐语言并不是世界性的。音乐人类学是建立在对音乐的新认识的基础上的，是一种对人类任何音乐的内容和形式从文化的角度来认识的一种思维方式。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐“是什么”，音乐是“怎么样”产生、传播和作用的，由此来解答音乐“为什么”在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。文化论的“外学”给予了音乐本体论很重要的补充，它说明，不同的民族和社会中的不同的文化、习俗、观念、信仰在很大的程度上决定了某一音乐的内容、形式和风格。

然而，文化论并不是一个“定律”，它只是从文化的角度来认识理解音乐所含有的“真理”的一种途径，反映了人类的思想和意识作用于音乐的方面。那么反过来，音乐对文化、习俗、观念、信仰也同样起着相当重要的作用。在另一个层面上对音乐本体的再认识具有新的意义。

讨论音乐与对它所作用着的环境的关系有点像小说创作中的物质和思想之间的关系。作家王安忆《小说的物质部分》一文中所叙述的一些体验对我们的音乐讨论会有启发。王安忆说，她

在创作长篇小说中，有时会被迫地要求寻得一种具有实体性、规范性的手段。当她想找而又找不到时，发现，小说是有科学的、机械的、物质的部分。我的理解是，这种“科学的、机械的、物质的部分”就是小说自身的生命结构。它的人物、情节和不断发展的故事，以及故事和故事的连接都是有其自身规律的。小说的内在结构和规律在很大程度上会决定一部作品的内容和形式、本质和规模。毫无疑问，音乐的创作也是一样。进一步，回到前面的论题，我想讲的是，关于音乐与对它所作用着的环境的关系，同样可以从这样的角度来理解。

数千年前的今天，黑人、黄人、白人之间没有邮件往来，没有电话通讯，没有电视宣传，更没有 E－mail 的同步传递，我们的祖先们各自在地球的东西南北“闭门造车”开创人类的文明。然而，让我们后人惊讶的是，他们竟然在东西两端几乎同时发现了“三分损益”（见于《管子》）和“五度相生”（相传 Pythagoras 提出）的法则，从而产生了一样的五声七音，用这五声七音各自在不同的文明里琢磨着不同的音乐。“三分损益”或“五度相生”不是一个观念的问题，而是一个实实在在的自然规律的发现。“三分损益”或“五度相生”产生五声七音的法则靠的是三分之二和四分之三的天然数学道理，就像黄金分割规律，它们不是人类的思想创造出来的，而是人类的文明逐渐找到了大自然的生命原则。这样一个简单的数学比例形成的五声七音为人类带来了音乐，自有了音乐，她为人类造就了五彩缤纷的文化。这是一个反命题，也即音乐与人类的另一个方面的关系。

来补充两个具体的小例子。

中国文化离不开中国文人士大夫；而中国文人士大夫又缺不了琴棋书画。汉字“琴”，既代表音乐，也是所有乐器的总和，而且特别指的是古琴。古琴是最古老、最纯正的中国乐器，在它身上集聚了中国文人士大夫的精神，古琴可以称得上是中华民族音

乐文化的象征。“高山流水”的古琴故事，大家听得最多，还有其他很多有关古琴的轶事。传说，“竹林七贤”的嵇康在遭司马氏之害而“问斩东市”的临刑前，安然地弹奏了一曲《广陵散》。另一种传说，陶渊明“挂印归田”后，他在屋内墙上挂了一张无弦琴。“高山流水”和《广陵散》的故事讲的是古琴与文人间的生死之缘；而“无弦琴”的传说给予人们的启示是古琴的象征含义，即它的力量不在于声音而在于精神。

文化象征意义如此之深的古琴，就其发生的原理而言全然不是精神性，而是物质性的。古琴音乐中的一个重要特点是它的泛音音色。这一次的声音构成不是纯粹的截段单项数学比例规律，而是物理共振法则。泛音是琴弦的各部分同时以 1/2、1/3、1/4、1/5 等分段振动产生的结果。泛音系列形成的是纯律，古琴音律和其十三徽音位，以及它的音乐就是在这样的物理原则上建立起来的。我们已经看到，这样的物理原则建立之后，古琴的发展使得它的意义已经远远超出了它音乐自身的价值，由物质转变成了一种特有的中国文人文化的精神。

古琴音乐的文化象征性并不是虚无的，它的“非”音乐的意义是在对音乐声音本身品质苛刻地追求中建立起来的。古人冷谦对琴声提出“十六法”：轻、松、脆、滑、高、洁、清、虚、幽、奇、古、澹、中、和、疾、徐；另一重要古琴美学家徐上瀛提出“二十四况”：和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。这么些古琴音乐美学范畴是在一整套复杂的琴音演奏规范中提炼出来的。首先是琴的音色的构成，包括散音、按音和泛音；其次是一百多种左右手指法规范，比如，仅是左手的装饰音“吟”、“长吟”、“游吟”、“略吟”、“猱”、“及猱”、“注猱”等等就有三十多种；再是用指也有“上弦”、“和弦”、“修指”、“搭弦”、“按徽”、“发声”、“取音”等要求。只有掌握了良好的演奏规则，产生了优良的声音品质，

才能达到那一系列的审美意境，才能体现“大音希声”的哲理。《高山流水》和“无弦琴”给予的文化含义和力量都是在音色、音符、音乐的前提下产生出来的。庄禅的哲学赋予了古琴音乐以外的东西，而古琴的音色、音符、音乐又提供了庄禅思想无限的空间。为什么人们不在二胡、笛子上下“十六法”、“二十四况”的功夫，道理就在古琴本身的声音品质、演奏规范、音乐内容和形式决定了它的地位和价值。

音乐的琴弦还对人们怎么也想不到的另一个科学发明产生了作用。1714 年，英国的数学家 Brook Tayler 发表了小提琴弦的振动基频与弦的长度、张力和密度关系；1746 年，法国人 Jean Le Rond d'Alember 证明了小提琴的许多振动并不是正弦驻波；1748 年，瑞士数学家 Leonhard Euler 在 Jean Le Rond d'Alember 的基础上，提出了“波动方程”。随着对琴弦振动的不断了解，过了几年，科学家开始了对鼓进行研究。他们认为，小提琴弦是一条曲线，是一维对象，但是，多维对象如鼓膜也是可以振动的。从此，人们开始离开了音乐，完全转向了物理。波动方程还被运用于电学和磁学理论，从而使人类文明大为改观，由小提琴弦到基频振动，再到波动方程，又到电磁波，最后发明了录音机。这是音乐作用着人类的文明和文化发展的一个很好例子。而且，从现在看来，录音机的出现又对音乐的发展产生了进一步的积极作用。它们是一个从物质到精神再到物质再到精神的循环过程。

文化是音乐的根基，音乐同样也是文化的源泉。

给读者讲一个我亲身经历的故事。1996 年的春天，在肯特大学修我的博士学位的最后一门课。这个课叫做“田野实践”。我和两个美国同学挑选了一个美国黑人的教堂作为研究考察的内容。通过对这个“田野”调查，我们的感受很深。他们的礼拜仪式完全是在音乐中进行的，牧师的布道和教徒们的应答都

是以音乐歌唱的方式来完成的。除了相互问候和用餐之外，整个礼拜天都是在演唱中度过的。对他们说来，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与他的信徒间的沟通和交流。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的"语言"。通过这样的"语言"，他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来"欣赏"的，而是用来交流的。文字和语言是人类互相间使用的工具，而音乐是自然界本身就具有的，是上帝给予的。只有用音乐这样的"语言"才能消除人类与上帝之间的隔阂。他们一再强调，因为音乐才有了他们的信仰。

他们的确对音乐有着不同一般的直觉。只听演唱录音，一般人都会认为是一个职业音乐家合唱团演唱的。可是，事实上，他们中间没有一个人受过专门的音乐训练。然而，他们对演唱的声音的掌握，对声音音高准确性的掌握，对节奏时值的掌握，对和声音程的感觉，对音乐感情的表达等，远远超过某些音乐专业人员。所有音乐作品都是他们自己创作的，然而，却没有人学过作曲，更没有人看过和声书。这些歌中有一些还运用了复杂的和声，远关系转调。他们没有人认识乐谱，他们完全靠记忆，靠感觉来演唱。他们说，他们自己也不知道音乐是怎么样来的，只知道是上帝派遣的天使带给他们的，"一觉醒来，歌就在那里了"。

根据半年的参与他们礼拜活动的经历，我发现，"上帝派遣的天使"其实是他们自己。每个星期三的下午和晚上是他们音乐排练的时间。在排练过程中，他们不断地提高演唱能力，不断地在修正歌曲的旋律，不断地改动和声的组合。这样的活动对他们来说是不自觉的，而对于我们外来的观察者来说，他们对音乐、节奏、和声的执着是一种在宗教精神的感染下反过来升华宗教精神的刻意追求。当然，这种刻意追求是本能的、靠的是先天的直

觉，但却是完全按照声音的物理规则、音乐的自然逻辑进行的。在排练期间，他们的活动是声音的劳作过程，而到了礼拜天的礼拜堂里，他们的声音便成为了宗教和文化。

这个经历告诉我们的是，宗教带给了他们音乐，音乐又回过来创造了他们的信仰。

探讨“是我们作用着音乐，还是音乐作用着我们”论题的目的在哪里？目的在于调整我们认识事物的方式和方法。丹纳在《艺术哲学》中提到人的特征问题。大意是，浮在表层的感情和思想，只不过三、四年；气质性的可以持续二十、三十或四十年，要等一代人过去，它才会消失；再深一层的是时代的精神，它是一个历史时期的人格、人品；更深的层次是民族性和文化的产物，它是哲学、道德和社会的总和。用这样几个层次来看音乐也是可以的。但是，我觉得还不够。我们应该看到音乐和人类之间最本质的东西，它们是没有属于与被属于关系的障碍的，这种本质是永恒的。音乐和人类之间永远保持着相互作用的关系，我们作用着音乐，音乐也作用着我们，它们是统一的，不能分隔开来孤立看待的。对它们关系的认识要有牛顿超越和统一两种世界观的境界。达到这样的境界我们的知识、智慧和胸襟就有一个新的高度。

想到唐诗“白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。”诗中的“上一层楼”在哪里？也就是问，诗人当时是在哪一层搂？依我看，他做诗时已经在了楼阁的最高一层。但是，他却“欲穷千里目”，希望能够“更上一层楼”。这“一层楼”是诗人对自己的一种挑战和要求。虽然在唐诗三百首里，诗人王之涣仅为我们留下这一首，但是，这一首成为了千古不朽之作，因为作者有了“更上一层楼”的认识高度，他的诗才与李白、杜甫的诗文相提并论了。五言二十字留给后世的不仅是知识和智慧，还更有胸襟和境界，这才是该诗最深层的意义。

这“上一层楼”也就是我们认识音乐和人类关系所需要的知识、智慧、胸襟和境界。

3/22/99 初稿
3/28/99 修改稿
“七莘书斋”

（原文载于《民族艺术》1999 年第 2 期）

民族音乐学作用于历史研究的理论思考和实践尝试

前　言

在理查德·利基的 *Origin of Humankind*（《人类的起源》）一书中读到这样一段文字：

> 每一个人类学家都梦想能发掘出人类远古祖先的一副完整的骨架。可是，对我们大多数人来说，这个梦想还没有实现。死亡、掩埋和石化等变化莫测的因素导致了人类史前时代纪录的贫乏和破碎。离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片成了重建人类史前时代故事的主要线索。尽管这些线索的不完整使人灰心丧气，但是我并不否认它们的重要性。如果没有这些线索，我们就无法叙述人类史前时代的故事了。(1)

这段文字给了我不少启示。人类起源研究的情况是这样，人

类社会历史的研究不也是这样吗?!

音乐历史的研究也是如此。音乐历史学家都希望能再现过去音乐历史的完整面貌。可是,对我们来说,这只是个梦想。许许多多的因素导致了许多人类音乐历史纪录的贫乏、破碎和消失。就像人类学家那样,这些“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”成为了努力重建(而不是恢复)人类音乐历史的主要线索。尽管这些线索不完整,但它们是那么地重要。因为没有这些,我们就无法叙述人类音乐过去的故事。

音乐的历史是什么?怎么样来安放这些音乐历史中“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”?我们今天要想从这些音乐历史中的“离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片”中知道一些什么?也就是说,从什么角度或意义上来研究由这些线索提供的人类音乐的过去?

研究音乐历史毕竟不是人类学家们的重新安放和恢复这些离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片。安置离体的牙齿、单块的骨骼、破碎的头骨片都是有“规”有“矩”的,有严格的生理结构规定的,是什么就是什么的。也就是说,骨盆的残骨是不能放在头的位置、牙齿不能当作脚趾的。在这点上,有点像自然科学。但是,人类的音乐不是这样。它不是生物性的,没有一个我们早已知道的“规矩”的。它不仅具有声音物理性,而且还是社会性的,更进一步地说,它是文化性的。要研究与之相关的一切,包括那些早已消逝了的音符、散了伙的演奏活动、摸不着看不见的思想、意识和灵魂,的确是困难和复杂。音乐历史研究有点像“雪上加了霜”式的工作。然而,我们又不能回避或弃之不管。

怎么办?

重要的不在于我们研究什么,而在于我们怎么样来研究。

简短的理论思考

当今民族音乐学中有许多研究的论题，其中之一就是“历史研究”。

按：所谓“论题”是一个没有结论，而且依然是在讨论之中的事，它很可能是永远没有答案的。在英文中，用 Issue 一词来区分 Problem。Problem 是我们中文里的“问题”的含义。问题是需要解决的。而“论题”不是问题，它所关心的事是一种现象，是一种人对事物认识的思想和方式。所以，“论题”不含有解决的意思，它所具有的是讨论意义和理解性质的。(2)

因此，在这篇文章中，我想以民族音乐学为基点，从怎么样研究的角度来讨论这个音乐历史研究的论题。

以民族音乐学来研究历史涉及到两个方面的讨论：什么是民族音乐学？为什么要用民族音乐学来讨论历史研究？即民族音乐学能帮助“历史研究”解决什么？

在我看来，从一定的角度来理解，民族音乐学作为一个学科的概念是模糊的。学科指的是一个科学研究的领域。如自然科学中有数学、物理学、化学，人文科学中有社会学、哲学、心理学等。这些学科对自身研究的对象、内容、范围有非常明确的规定。如数学是一个研究空间形式和数量关系的学科，它的研究对象是数；心理学研究的是人的认识、感情、意志等心理过程，以及能力和性格等心理特征，它的研究对象是心理活动。那么，民族音乐学研究的是什么呢？

对民族音乐学学者们有过许多界定。虽然在将音乐安放在

文化背景中来研究这一点上，目前大家都是达成共识的，但是，事实上这一点并不是一个学科的性质。作为一个学科，它要有一个非常具体的研究对象、内容和范围。无疑，民族音乐学研究的是“音乐”。可是，音乐学研究的对象也是“音乐”。或许，因为民族音乐学，英文是 Ethnomusicology 中的“Ethno”是前缀，所以有人把它看成是音乐学的一个分支。如果将民族音乐学作为音乐学的一个分支，它将与体系音乐学中的音乐美学、音乐心理学、音乐社会学等并列。然而，又有了问题。这些体系音乐学中的每一个分支都有自己明确的研究内容，它们分别从美学、心理学或社会学的角度来研究音乐，那么，民族音乐学的角度是什么？是文化吗？文化是一个什么概念？它是一个包罗人类一切生活和活动万象的极大、极宽泛的概念。这些审美、心理或社会因素，包括音乐自身都是文化。所以，从研究对象和内容来将民族音乐学视做为音乐学的一个“分支”似乎有些困难。

从研究范围来看一看。目前的民族音乐学有两个特征，其一是着重于研究欧洲古典音乐以外的音乐，其二是着重于研究现在活动着的音乐现象，即强调的是共时概念上的研究，而非历时性的讨论。在民族音乐学摇篮时期，其研究范围的非欧洲（古典）音乐性是很突出的。而到了现在，这个特点已经开始缺乏“特点”了。跨越欧洲古典音乐的纯技术性分析，摆脱一味地对某一作品、某一作曲家进行孤立地历史考证，而将交响作品、演奏活动和作曲家的思想与当时、当地的民俗、社会、政治，以及经济等复杂因素联系起来认识和理解，开始受到许多学者们的关注。诸如贝多芬音乐中的民歌因素、莫扎特歌剧的社会意义等诸如此类的研究已经出现。作者本人也做过民间音乐对海顿创作的影响、门德尔松从美术作品中获得灵感创作《芬格尔山洞》等研究的尝试。所以，民族音乐学也开始包括对欧洲古典音乐的研究。民族音乐学的另一个特征是强调共时概念上的研究。的确如此，民族

音乐学的起家就是建立在研究现在活动着的音乐上的。但是,民族音乐学中历史题材的研究也不少。Heln Myers 主编的 *Ethnomusicology: An Introduction* 的姐妹篇 *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies* 就是一本民族音乐学中历史题材研究的专集。虽然,这本专集中收录的不少文章并不是以民族音乐学的方法来研究历史的,但是,它至少说明一点,民族音乐学同样也关心历史问题。还有许多诸如"黑人音乐史"、"爵士音乐史"等都是民族音乐学关心的。也因此,有学者提出 Historical Ethnomusicology,即"历史民族音乐学"。

> 按:我本人并不欣赏"历史民族音乐学"的提法(说实话,我也不怎么欣赏"民族音乐学"的称谓。如果它是一个学科的话,民族音乐学所具有的性质更应该是"音乐学"。这将在日后再论)。民族音乐学的视角对音乐历史的研究有许多有益的作用,也是我这篇文章讨论的论题。但是,把它作为一个"学派"来对待,似乎有点滑稽。就像"城市民族音乐学",如果城市是它的研究内容,那么,我们应该有"农村民族音乐学"。这样的话,还会有"工厂民族音乐学"、"剧场民族音乐学"、"街头民族音乐学"、"女性民族音乐学"、"同性恋民族音乐学",简直可以没完没了。Richard Widdess 在 *Ethnomusicology: An Introduction* 中有一篇"Historical Ethnomusicology"的专论。可惜除了"文献研究"、"乐谱解读"、"译谱"和"分析"等传统音乐学的套数,看不出有实质性的民族音乐学思想在历史研究问题上的作用。当然,术语的提法可以商量,但是,历史研究在民族音乐学中是一个不小的论题,这一点是无疑的。

因此,民族音乐学的"学科"界线越来越扩展,同时也越来越

模糊,以至于很难从学科研究范围的意义上来给予严格界定。

方法论也是学科的一个重要方面。民族音乐学非常年轻,也因此富有活力。由于年轻和具有活力,它是那种接受型的。民族音乐学的发生和发展是与许许多多的人文思潮的理论及其它学科密切相关的。其中最主要的是受了人类学、以及语言学和心理学的重要影响。所以,民族音乐学也就是音乐人类学。以下就是音乐人类学的发展过程:十九世纪前的文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和"人的科学"、和谐的普遍性、音乐的共性历史,十九世纪的人种学、人类学、进化论、比较音乐学,二十世纪初期的人种描述主义、田野工作和参与地观察、文化区域和音乐文化、扩散论、功能主义和结构功能主义、心理人类学、行为主义,二十世纪晚期的文化变迁、文化生态学和新进化论、结构主义、认识人类学/民族科学论、符号人类学、演奏、经验和沟通、马克思主义人类学、反映论的人类学、批评人类学等等。然而,英文中常说,"a coin has two sides"。是这样,事物总有其两方面的特性。民族音乐学受益于众多学科,同时也受制于它们。除了 Transcription(译谱)和 Analysis(音乐分析)技术手段外,民族音乐学没有任何自己的方法论。

民族音乐学是什么呢? 我认为,确切地说,民族音乐学是一种观念、一种思维和一种思想。民族音乐学将音乐作为对象,从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因为传统的音乐学所关注的是音乐作品本身,即音与音之间的纵横关系。关心的是音乐"是什么",而且是一个在狭义上的"是什么"。这种意义上的询问,在过去特定的历史条件下,人们认为是唯一可行的,而且对于那个技术层次上"是什么"的回答也是满意的。例如,读者们习惯于阅读"小调性质的第一主题需要一个关系调上的第二主题来呼应"之类的文字。

人文思想的发展,或者说进步,人开始对那些单独、孤立的认识事物的方式不再满足。“我们是谁?我们从哪里来?我们又到哪里去?”的迷惑越来越强烈地扣问着人自己。最突出的认识是,当代人注意到抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。人文思想开始经历一次深刻的转折。这种转折意味着由人类看“他异”—— 对于自然万物尊严的价值肯定;由个人看“他异”——对他人的价值肯定。观念开始改变,思维方式开始改变,思想认识开始改变。对音乐的理解也是随着这些对人自己、对他的文化的理解的改变而提高的。从十八世纪的猎奇心态来收罗非欧洲音乐到二十世纪中将音乐理解为文化,事实上是一个观念上的改变,而不是研究内容的转移。因此,民族音乐学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的,是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐“是什么”,音乐是“怎么样”产生、传播和作用的,由此来解答音乐“为什么”在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题,而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统,但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子,为的就是希望对音乐复杂的现象有更深入的了解,去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西,来接近人类生活中的普遍或一般的“真理”。

在这样一个观念和思维的基础上,民族音乐学者对其研究的内容和对象就有了更为宽阔的范围。我们可以解放自己以往仅着重于研究现在活动着的音乐现象的局限。历史内容也同样可以从民族音乐学的角度来认识。在过去的很长时间里,音乐史的研究是以传统音乐学,也可以说是以历史音乐学的思维方式来进行的。在中国,无论是研究欧洲古典音乐还是中国音乐史,其方

法大多是历史音乐学的。这种方法是以"实证"为座右铭的。对中国古代音乐史的研究更是"实证"主义加"乾嘉"学派。这样的研究是博物馆风格的,历史材料、事件、人物是被陈列着的。它像是按历史时期和朝代划分的百科手册,是知识性的。也就是说,过去的音乐人、音乐事、音乐作品只是在一个"是什么"的认识层次上的。

我个人认为,历史就像是一个故事。它不是小说里虚构的故事,而是实实在在存在过的真实的故事。历史中的人物和事件就如故事中的人物和事件,如若只告诉读者某人是什么、某事是什么,那便成不了故事。故事是有情节的,是有内容的。也就是说,故事告诉读者的是人物、事件是怎么样来、怎么样去,为什么这样、为什么那样的。历史就是过去的故事,人们对它的兴趣也是像读故事一样,想知道其中的人和事的来龙去脉,与之关联的喜怒哀乐。当然,历史和讲历史是不一样的,这就像故事和讲故事之间的关系。

读过女作家王安忆的一篇文章《故事和讲故事》。其中的一些论述说得很好。她说:

> 作品意义的关键便不在于这故事是由多少人的命运传达,而在于这故事本身包含了人的命运,人的命运本身又包含了故事。于是,"多少人"便是极不重要,极不需炫耀的了。而多少人的命运有机地交织在一起,成为一体,成为一个故事。并非是故事须多少人的叙述才能完善,而是故事本来就是多少人的故事。…… 难说是多少人的命运为这故事准备,或者这故事为多少人的命运准备。讲故事的方式是隐在故事本体之中,看起来,就像没有讲叙者似的,这才是故事与讲故事最本质的关系。(《王安忆自选集之四》,作家出版社 1996 年版,第 335 -6 页)

王安忆叙述的落脚点是说,故事中的人物的多少不是主要的,重要的是故事要以其自身来讲述故事,这样一来,内容和形式在这里都消失了,融为一体了。那么历史和讲历史也是如此。关键不在于我们手头上的材料有多少,多有多的讲法,少有少的讲法,重要的是要将现有的历史的人物和历史的事件"故事"起来。这些过去的故事是有背景的,有情节的。背景和情节有大或有小,这取决于我们拥有的材料有多少,但是,这些材料一定是需要情节化的。这里讲的情节并不是小说中的浪漫或悲剧细节,而是事情发生、发展、变化的过程和道理。

民族音乐学的"音乐是文化"的观念就是将历史的音乐人和历史的音乐事背景化、情节化和过程化。民族音乐学重要学者 Bruno Nettl 在历史音乐学和民族音乐学之间做了一个明确的分界。他说,历史音乐学强调的是"Content of Musical Change",而民族音乐学关注的是"Process of Musical Change"(参见 *Ethnomusicology*: *An Introduction*, ed. by Helen Myers, 1992, p. 220)。意思是说,民族音乐学研究的是事物发生、发展和变化的过程,而不像历史音乐学那样,仅仅只是对变化的内容感兴趣。民族音乐学所注意的"过程"就是事情的故事和情节。采用这种对"过程"关注的思维来认识历史,历史便就有了故事。

历史作为故事不只有情节的历时性发展,也同时具有共时性延伸的容量。与某人某事有关联的任何"蛛丝马迹"现象都将是历史情节发展和延伸的因素。民族音乐学的横向、共时性特征也为音乐历史研究开阔了思路。然而,民族音乐学对"过程"的关注和它的共时性特征看起来还都只是一个观察事物的侧重点问题。但是,在我看来,事实上在这种侧重点后面所蕴藏的核心思想是一个认识事物的高度问题。我所欣赏的史学思想是带着问题去研究所掌握的历史材料。也就是说,不是去收集、罗列材料,

而是以材料来说明和解答我们所关心的问题。进一步,这个解答是有理论基础的,它是与我们关注的问题所涉及的社会和文化的结构和背景相对应的。只有这样的解答才可能会对历史问题的认识和理解具有一定的高度和深度。从而,我们的历史研究便有了从特殊转向一般、个别转向整体、叙事转向分析、知识转向思想的性质。任何有思想的小说家、社会学家、哲学家所阐述的那些深邃人生、社会和人类的哲理,并不是他们构造出来的,而是他们发现的。历史学也是这样。杰弗里·巴勒克拉夫在其《当代史学主要趋势》中阐述了一个至关重要的观点:"如果说有的历史学家从资料中看不出有结论性的东西,那是因为他根本没有去寻找,而不是里面没有。"(上海译文出版社,1987 年版,第 81 页)

将民族音乐学和历史研究组合在一起,不是一个简单地 1 + 1 = 2 的事,而引导出来的却是 X + Y = Z 的另外一个数字。这个新的数字 Z 就是以上所述的音乐史学的思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法,它更像是一种物体品质上的从量变到质变的化学反应。这种"化学反应"的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然,这种理论认识的累积是需要不断地实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的,同样,没有实践的理论是空洞和虚弱的。因此,作者对自己现阶段对民族音乐学与历史研究论题上的理论认识做了一些实践尝试。

实践尝试的一个例子

作者在美国肯特大学完成了民族音乐学博士论文。该论文是在以上所述的理论思考的基础上,取中国古代音乐和戏曲为内容,以民族音乐学为视角来进行的一项尝试性研究。论文是用英文写作的。美国 Michigan University 已经在 1998 年以博

士论文版刊出,并且向美国各大学图书馆发行。由于篇幅和精力所限,作者仅将论文的"引言:问题的提出"部分译成中文,以实践例子来支持作者对民族音乐学与历史研究这个论题在理论上的思考。

洛秦博士论文《昆剧,中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》的"引言"部分选译如下:

引言:问题的提出

肖斯塔科维奇曾声称:"没有任何艺术是能够脱离意识形态的"。这段话非常典型地阐述了当时肖斯塔科维奇居住的苏维埃社会主义共和国联盟所要求的艺术和意识形态的关系,以及音乐在特定的社会和政治环境中的重要作用。从客观的学术角度来说,音乐的社会和政治意义或者功能是其许多范畴和内容之一。人创造了社会,一个社会的特定自然和人文条件创造了特定的文化,音乐就是这个大的文化中的一个产物;反过来也是顺理成章的,音乐作为文化的一类必定会反映或表现它所生存的社会、文化环境的重要特性。

音乐作为"礼"、作为"教"的相辅相成的作用,在中国古代社会和文化中占有独特的举足轻重的地位。《乐记》说:"凡音者,生于人心也;乐者,通于伦理也。. . . 是故审声以知音,审音以知乐,审乐以知政,而治道备矣。. . . 是故先王之制礼乐也,非以极口腹耳目之欲也,将以教民平好恶,而反人道之正也。"(3)

在近现代的中国音乐社会中,情形也是相似的。那种由西方传来的,将音乐独尊为纯粹的审美对象是不占有主导地位的(其实,音乐在西方也不单纯是审美的)。那是由特定的历史条件、经济基础、政治环境以及继承下来的文化积淀所决定的。自1937年以来,毛泽东主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》一直

是中国文艺政策的纲领。解决社会问题,教育大众思想始终是音乐艺术的主要目的。研究中国戏剧的美国学者 Mackerras 有过这样一段叙述:"特别在中华人民共和国,表演艺术在很大程度上是与造就它的社会紧密地联系在一起的。因此,要理解中国当代表演艺术的作用和属性,必须考虑它的社会背景和环境。"(4)

人类学的发展和进步告诉人们,经济有先进和落后,人的行为和观念有不同,而文化的价值是平等的。人们要做的是去理解那些不理解的事和现象,而不是去评价和鉴定褒贬。因此,社会和政治作用意义上的音乐及其关联的艺术形式(比如戏曲)的讨论,是就事论事的,没有价值判断的,不是以积极或消极来区分的,也更是排除个人偏爱和感情色彩的。因为,音乐历史的研究(不论使用什么样的方法论)是一门科学;科学是具有客观性的,是一种理性的思考。所以,虽然分析的是事情的本质,但是说明的是一个社会的历史阶段和这个社会的文化现象。

本论文的宗旨也就是如此。作者选择了昆剧——中国古典戏剧为论题,通过对昆剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴的叙述、研究、分析和讨论,来阐述一种艺术与其生存环境的关系。

背景梗概

昆剧是中国最典雅、最具文学性的戏剧。它盛行于十六至十八世纪之间。在音乐、戏剧和文学这三方面,昆剧在当时都到达了巅峰,它可以称得上是中国历史上最成熟和完善的艺术表演形式。从戏剧角度说,昆剧建立了完整的舞台表演体系,脚色制一直作用在今天的传统戏剧舞台上;昆剧发展了自身独特的舞台语言规范,它的唱腔道白的语音推动了中国音韵学趋于成熟;昆剧音乐创作是语言与音乐相辅相成的典范,又是音乐和词文完美结合的样板,从而形成了中国曲牌体音乐的特殊风格;昆剧的唱又

怎么会例外呢?“水磨调”的演唱修养、“头腹尾”的吐字技巧、魏良辅十八节《曲律》规范给后世的传统戏曲和民族歌曲的演唱产生了巨大影响;昆剧的价值不仅在音乐,而且它的剧目中的不少是中国古典文学的经典。因此,在很大的程度上,昆剧包含了整个中国古典文化的内容。

昆剧的生命辉煌了将近三百年。然而,在清朝接任继续中国历史使命后的不久,昆剧开始了衰落。在二十世纪初的时候,由于复杂的音乐、戏曲、政治、经济以及文化等内外和主客观因素的矛盾和冲突,昆剧几乎已经死亡。

一九五零年初,“传”字辈艺人周传瑛一行七人流浪艺班无意之中为政府演出了一出《双熊梦》(即后世的《十五贯》)。这出原为多主题的谋财害命的传统戏,经作家们稍作改编后,突出了批评“官僚主义”、“主观主义”重点,响应了“戏曲改革”的政策和暗示了当时的一些不良作风,有益地教育了整个社会和群众。昆剧《十五贯》奇迹般地成为了“风云剧目”。国家总理周恩来给予了它很高的评价:“一出戏救活了一个剧种”。《人民日报》头版头条的总理评语不仅使得临频绝种的“绚丽花朵”起死回生,而且还将这出戏推向了高潮,形成了激动人心的“人人争说《十五贯》”的局面和现象。昆剧得救了,并且盛行了。

突然而来的“史无前例的无产阶级文化大革命”,把刚刚恢复元气的昆剧一下又成了主席夫人江青嘴中的“不出鬼的鬼戏”。漫长的“十年”“鬼戏”岁月随着“四人帮”退出历史而结束。1976 年之后,昆剧逐渐又返回舞台,还不断作为中国古典文化精髓的形象活跃于海外。然而,问题又出现了。怎么样把比被称为“国剧”的京剧还“国剧”的昆剧投放到开放性的经济市场?昆剧团和昆剧演员在这样一个难题面前,有点措手无策。昆剧再次面临困境。古“国剧”的昆剧和近“国剧”的京剧合并为新“国剧”的“京昆剧”——浙江京昆剧团,两代剧种归并为一,目的是

在经济市场中寻求生存。

昆剧在历史上的第一次兴盛,基本上是在强有力的文人集团作用下发生的;它的第一次危机,主要是在严酷的政治压力和无已回避的民族矛盾中出现的;昆剧的得救和再次盛行,根本是依靠了政府的政策和党的慧眼的力量,在《十五贯》现象的带动下形成的;它的第二次危机,完全是那十年全民族政治、精神灾难中的牺牲品之一;昆剧的再度复出、名扬四海,借助的是"改革开放"历史性决策的强劲东风而来的;它目前的情形,是一个特定的历史阶段和必经历史过程中求生存的结果。昆剧,一个中国古典戏剧的精华、中国古典文化的象征,就是在这样的社会、政治、经济环境中经历着它风风雨雨的历程。

它是宿命的,那就是文化。

研究重点和内容

昆剧无论在国内还是国外,对它研究的重点、精力和方向都是安放在作为一个历史戏剧或戏曲现象的位置来进行的,没有过从人类学的角度来认识它的性质、它的活动和它的经历。至今能见到的所有昆剧研究著述,或者是历史记录样式,或者是音乐唱腔解说性质的。比如,张庚、郭汉城先生的《中国戏曲史》(1992年)中对昆剧的论述和陆萼庭先生的《昆剧演出史稿》(1980年),这两部是当今最权威的昆剧研究论著是历史记录样式的。武俊达先生的《昆腔音乐研究》是有关昆剧音乐最有影响力的著作,它是音乐唱腔解说性质的。对于昆剧剧团和演员个人的专题研究也几乎是空白。极其有意义的20世纪50年代的"《十五贯》现象"推动下的昆剧复兴论题更是从未被人注意。

因此,本论文将从前人尚未涉及的方向来讨论和研究昆剧。论文采用音乐人类学,即民族音乐学的角度,也包括社会学的立足点,把昆剧的兴衰作为一种文化现象来认识它的性质、它的活

动和它的经历。重点安放在讨论昆剧的文化现象是什么，分析它的发生、发展以及变化的过程是怎么样的，解释这种文化现象为什么会发生和变化的原因。这三个疑问式的思考一直贯穿在整个论述之中。

论文讨论的内容为两个方面，一是对集音乐、戏剧和文学为一身的古典艺术形式在文化上进行评述，另一是叙述一个艺人、一个剧团和一个事件的具体实例。

第一方面也就是论文的第一部分。为了对昆剧在文化上进行评述，讨论其发生、发展、兴盛的动力，虽然内容是历史性的，也就是时间性的，但是，采用研究的思路和形式不是时间性而是空间性、横断面的。第一、二章分别是分析昆剧所处的历史背景、发生的社会环境的根基；之后的四章从不同方面对昆剧这个文化产品进行分析，包括戏剧属性、语言特征和文学的关系、音乐结构，以及表演形式和演唱风格。

第二部分，即讨论的第二方面，是一个专题研究（结合作者数年来的“田野”考察和部分书面材料）。论文从分析昆剧的整体衰落的原因出发，叙述一个艺人、一个剧团、一个事件和一个结果的经历，来看本世纪昆剧在社会、政治和经济下的状况。与过去“兴盛”的三百年历史相比，第二部分的内容是眼前的，较少有历史感的，也更接近我们现在的。因为经历过那风风雨雨的不少艺人还在，剧团还在，人们对那些惊心动魄的事件和现象还依然记忆犹新，艰难的表演和生活还在继续。虽然这段历史具有很强的“空间感”和“横断面性”，但是，论文这部分的叙述是时间性的，按历史顺序的。第七章分析了昆剧衰亡的内外因素，包括剧种自身、艺班之间、社会变化、政治压力和民族冲突等方面；第八、九、十是第二部分的重点，即昆剧的复兴和《十五贯》现象；第十一章为“十年灾难”中的昆剧；第十二章讲述了“京”“昆”合并归一过程的故事。

在最后的结束语中，作者指出，昆剧的经历作为一个文化现象是与中国古代以及近现代的社会、经济和政治条件、环境分不开的，它的故事是中国文化、社会和历史的一个缩影。论文的结论是，一种艺术，像别的文化产品一样，它的命运是不可避免地、紧紧地与它所生存的环境联系在一起，并且受着它的制约的。

昆剧，是一个典型的例子。

方法论

论文所采用的是综合性的研究方法，结合了人类学的思想、民族音乐学中研究历史的观念、社会学的某些视角和所选择的当代学术理论"环境分析论"(Contextual Analysis)。

"环境分析论"一直是文学批评中的一个重要理论，它同时也被其他学科所采用，特别是人类学。虽然对于理解"环境分析论"的性质和功能目前依然略有争议和分歧，但是，它的主要原则人们是达到共识的。"环境分析论"将一个论题作为 Text[(5)]（中文译成"文本"）安放在一个非常广阔的社会、经济、政治和文化的范围中来讨论。叙述一个事物与影响它产生和经历的环境之间的关系，也就是将该事物来进行"环境化"(Contextualization)处理的过程。本论文的理论分析手段也就在于此。

环境分析论的"环境化"过程中有一个核心词和概念 Text。对它的理解和使用，法国批评家 Jacques Derrida(1930 -)有这样一段声明："我发现，非常有必要来重新理解 Text 这个词的概念。应该将这个概念从一个具有普遍意义的角度来认识它，不受任何限制地来表述和理解它。"[(6)]就如 Derrida 所说的那样，Text 这个概念在目前的用途中，已经极大范围地扩展了它的原义，而引伸到诸如桌椅、树木之类都可以被看作为 Text。然而，Text 的根本的意思还是没有变，即一个事物和它的结构是由与之关联的、构造这个事物及其结构的所有成分所构成的。在这个意义上，任何

作品或现象在任何范畴内都可以看作是一个 Text。因为它(们)的每一个关节和与之相关的联系都是特定社会和文化中的各种因素的反映。因此,这个层面上的 Text 概念被应用到了本论文的讨论之中。

通过对本论文的材料,即对叙述中各章节的"环境化"分析,可以看到,昆剧及其种种事件都是与其社会、经济、政治乃至文化的环境休戚相关的。从一个更宽的范围来看,昆剧在"环境分析论"的应用过程中是作为一个"线索"来编织有关的一切"构造物",从而从一定的角度来"重新结构"中国过去和现在。由此,论文不仅对昆剧是什么、它是怎么样持续在所处的环境中的、为什么这个环境给了它这么多的修正等作了深层次的解释,而且帮助人们从比较广泛的意义上来理解中国的音乐、戏剧和文化。

严格地说,"环境分析论"不是一个方法论,而是一种思想。事实上,这种思想是与一些别的理论相关联的。法国社会学家 Mauric Halbwachs 在他著名的著作《论集合记忆》(On Collective Memory,[7] 1992)中提出了相关的见解。按照 Halbwachs 的理论,"集合记忆"指的是,一个特定社会群体在与之紧密相关的有机环境里,重建过去的过程中的一些个人记忆的总和。很明显,这个"集合记忆"与"环境分析论"持有非常相似的观点。民族音乐学的重要代表人物 John Blacking 在阐述音乐符号学的理论意义时,也提出了相同的看法。他说,无论一个符号是什么,它是怎么样被产生或接受的,我们所关心的是艺术的发生和进行过程,而不是它的内容或产品本身。原因是,这个艺术的发生和进行过程完全是与一个特定的文化环境所关联的,因为这样一个特定的文化环境是被一个社会群体所建立的,在这个文化环境中他们记忆着、经历着,而且依然还在实践着自己的艺术(1981: pp. 185 - 94)。从"环境分析论"的角度来看释义学,同样会发现类似的观

念。Palmer 也曾经论述:"一个'作品'总是印有人的'足迹'的,因为'作品'永远是人的作品"(1969:p. 7)。众所周知,释义学是一种理解"意义"的哲学和理论,它通过研究"意义"把人文科学各学科的研究内容和成果统一在一起,从而来"解释"人及其社会和文化环境对"作品"所产生的意义。所以,"解释"是经验性的,也是认识论的。任何社会(非自然界)的事和物都是人(集体的人)的所作所为,都是他(集体的他)的思想的结果。没有任何社会的事和物能够脱离人和他的环境。

同样的思考当然也涉及到民族音乐学。Alan P. Merriam 的"行为模式"是结构主义的思想:声音、行为和观念三者是一个关联和制约的关系。这种结构性关系的思想也将被运用来辅助本论文的理论构想。

昆剧作为剧种是一个产品,在与之相关的一切活动、事件和现象的环境(Context)中,它是一个 Text。

这些活动、事件和现象是由特定社会和历史阶段中人的行为作用下所产生的,相对于具有集合意义的人的行为,活动、事件和现象是 Text,而集合行为是 Context。

进一步,这一系列的行为是由特定条件下的观念、思想和意识所指导的,这些观念、思想和意识是 Context,而行为是其中的 Text。

结构的关系并没有到此为止,论文强调昆剧命运是宿命的,那就是文化。那么,对于昆剧来说,中国的文化是什么呢?在笔者看来,在昆剧宿命的问题上,中国的文化是一个更大意义上的 Context,这个 Context 是由儒家礼乐功能学说、出世的老庄哲学中的一部分、毛泽东《在延安座谈会上的讲话》的文艺政策、马克思意识形态是上层建筑的思想的总和所构成的。面对这样一个 Context,所有的其他,都是在不同层次和程度上的 Text。建立这样一种结构关系的目的是什么呢?笔者不仅希望从论文所论述

的内容、采用的形式和表达的思想,来阐述一种艺术与其生存环境之间关系的理论,而且,更是希望通过这样一种视角,促使笔者自己、也包括读者来加深对中国民族传统、历史以及文化的了解和认识。

如前所说,“论题”不是“问题”,它是没有答案的,是需要讨论,需要来理解和认识的。本论文的宗旨也就在此。

有关“昆剧”和“昆曲”的术语说明

在大量各类中英文文献中,“昆曲”一词已被广泛地误用来说明“昆剧”。人皆所知,“曲”指的音乐、曲调、唱腔等;而“剧”是戏的意思,说的是一种舞台表演形式。所以,唱昆曲无疑是不错的,而演昆曲就有了问题。将演昆剧说成是演昆曲的不严格、不规范的说法,在民间是无法苛求或挑剔的。诸如“唱京剧”此类的词语,人们习以为常。但是,作为学术研究,词、字以及术语的规范和严格使用是必须的。历史文献中词语难解的情况大量存在,不能排除曾经历史上的误用或使用随意性的可能。加强学术的严谨性、准确性,也为了减少后世的疑惑,本论文在论述中,严格区分“唱昆曲”和“演昆剧”等词语的使用。

有关英语文献中对昆剧的论述

在英语文献中对昆剧的论述,目前所知仅有一篇博士论文和两篇文章。1974 年,Marjory Liu 发表了题为“The Influence of Tonal Speech on K'unch'ü Opera Style”的文章。作者研究了中国语言和昆曲演唱风格之间的关系。它是通过一台自动扫描记谱仪(Melogram)对道白和唱段录音的分析所做的研究。文章发表于“Selected Reports in Ethnomusicology”(Vol. II, 1972, No. 1: 62 - 86)。

1976 年,Marjory Liu 在 UCLA(加州大学洛杉机分校)完成了

博士论文,题为"Tradition and Change in Kunqü Opera"。这篇博士论文采用的是传统音乐学的方法,重点是分析昆曲唱腔的演变,它没有涉及人类学或民族音乐学的思想和观念,也没有对社会和文化因素对昆剧的作用和影响等论题进行探讨。论文由 University of Michigan 出版。

另外一篇文章是魏良辅《曲律》的英文翻译,译者 Chen Fu - yen,发表于《亚洲音乐》(1977,8/2:4 - 25)。

写在最后的几句话

博士论文有三百页,这篇文章也有万又四千余字。讲这么多过去的事有什么价值呢? 行外的朋友时而问过我这样的问题,我自己有时也会对此迷茫一阵。近日读到董桥《乡愁的理念》中的一篇叫做"前后"的文章,写得生动,也很有点启示的味道。董先生先是引述了清朝钱泳《履园丛话》中的一则:"余见市中卖画者,有一幅,前一人跨马,后一人骑驴,最后一人推车而行,上有题曰:'别人骑马我骑驴,后边还有推车汉。'"接下来董先生借此却引伸出了深一层的道理。他说:"做学问大概也如此:'士大夫多瞻仰前辈一日,则胸中长一分邱壑;长一分邱壑,则去一分鄙陋。'"

想想,看过去,讲过去,认识过去的意义不乏确有此一层含义。



博士论文导师:Terry E. Miller
授予博士学位学校:Kent State University
授予博士学位时间:1997 年 11 月
博士论文出版:University of Michigan

洛秦博士论文完整目录如下：

《昆剧,中国古典戏剧及其在社会、政治、经济、文化环境中的复兴》

1999 年 1 月 18 日初稿
1999 年 1 月 20 日修改稿
"宜山瑞寓"

[注　释]

(1) 理查德·利基:*Origin of Humankind*。上海科学技术出版社,1996年版,第1页。

(2) 原来考虑将这段"按"放在尾注中。但是,后来觉得这是一个重要的概念,安置在正文中给予说明更为好一些。

(3) 蔡仲德:《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》。中国美术出版社,1997年,第11页。

(4) Mackerras, Colin: *The Performing Arts in Contemporary China.* Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 1.

(5) Text,即"文本",是从拉丁文Textus演化而来的。它的原义是一种编织物的织体结构。按照Text最初的意思和用法,它主要指的是"出版著作的正文,不包括前言、注释或附录"(见American Heritage Dictionary: 1983, p. 702)。多年来,Text的使用越来越宽泛,已经用它来指别的含义。在文学分析中,它可以意为所有的文稿,包括对文稿的注释、鉴赏、批评文稿等。近年来,Text一词的使用进一步扩大到任何主题或形式,如音乐、戏剧、诗歌,甚至想法、事件等。

(6) Kohl, Herbert: *From Archetype to Zeitgeist. Boston.* Little Brown & Company. 1992, p. 40.

(7) 英文版。法国"社会学遗产"丛书之一。由美国纽约州立大学社会学教授Lewis A. Coser翻译为英文,The University of Chicago Press出版。

(原文载于《中国音乐学》,1999年第3期)

文化中的音乐观念与认知

理查德·利基在他的《人类的起源》中提到了这样一个事实。1859年达尔文在《物种起源》中,他非常小心地避免将“进化论”的含义引伸到人类社会中来。在之后的版本中,他含蓄地加上了一句:“人类的起源和历史,也将由此得到许多启示。”[1]在当时,达尔文为人类学理论结构建立了两个支柱:一是人类最早在哪里出现,他认为,人类的诞生地是非洲,最初很少有人相信他,但是,他是对的;另一是有关人类进化方式,达尔文的人类进化方式论点不仅统治了人类学而且整个人类的人文思想一百年,直到最近几年才被证明,他是错的。

达尔文错误的观点因为积极地被接受,影响了人类对自己的社会和文化的真实认识一百年;达尔文正确的观点因为消极地不被接受,阻碍了人类对自己的起源和历史的认识一百年。

这个典型的例子说明了什么呢?说明了,观念在人类认识上担任着多么重要的作用。人类有了观念和意识,她使自己从动物中分化出来,成为了智人。进一步,智人也由于在不同的自然和社会环境里各自不同的观念和意识,而创造了不同的自我、不同

的文化。这就是观念的作用和力量。

观念、行为和产物是一个结构的关系，即，产物是行为的结果，行为是观念的结果。有观念才有行为，有行为才有产物，这三者的相互关系看起来是一个非常简单的逻辑关系、起码的普通常识，人人都应该认识到的问题。

其实，不一定然。

语言是一个文化的产物，使用语言是一种文化的行为，而这种行为的支持者就是文化的观念。我们常听到对某一语言的评价是"鬼叫"，对另一语言的评价是"歌唱"，这样的评价是主观偏爱的、带有价值判断的、缺乏对特定民族文化认识的。同样的情形极其普遍地存在于对音乐文化的理解之中。

音乐文化中的一个重要的问题，即不同的社会结构和属性影响了音乐的形式和它的内容。认识不同社会的结构和属性是了解与之相关的音乐活动的重要途径。社会之间没有优劣的区分，有的只是不同的自然地理环境的差别，生存、生活或生产方式的差别，自然资源和物质财富的分配和享有的差别，人的关系的差别，以至于形成的社会结构和属性、也就是社会形态上的差别。这种差别很重要地反映到了与之相关的不同的音乐形式和内容中。

同时，在音乐文化中还有另外一个重要的问题，就是观念与认知的因素。

观念对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上，另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说，不同的观念会对什么是音乐和音乐是什么的理解做出非常不一样的回答。

1. 音乐的不同观念

一种事物往往是带着它的形式而存在的，这种形式在很大程

度上和许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经是不容易了,但是,最困难和最重要的是理解和认识这形态背后的东西。那就是观念,因为有了一定的观念才有了一定的方式或途径来实现它所需要的形式。

有那么一个夏季的一天,一位欧洲游客来到了美国的阿拉斯加。这位游客是一个热爱自然艺术的收藏家。来到阿拉斯加后,就直接来到爱斯基摩的生活区,因为他在欧洲看到了许多在艺术馆展出的爱斯基摩人的艺术作品,非常喜欢。到了村寨后,他到处打听谁愿意出售"雕刻艺术品"。结果让他非常失望,尽管他拼命说他要"carving"和"art",但是,没有人说这里有"雕刻"或"艺术"。正当他怀疑这里可能不是爱斯基摩人的村寨,要离开时,突然看见三、两个爱斯基摩人在进行"雕刻艺术"创作。这位欧洲立刻大喊大叫:"Just this, just this. This is the carving. This is the art. Why did you treat me like that? Why did you lie?"懂英文的爱斯基摩人解释,他们对他很友善,并没有对他撒谎,他们正在做的事不是"雕刻",也不是"艺术",而是将多余的那部分木块或石头去掉,去掉累赘,去掉不必要的,留下本来的东西。爱斯基摩人说,他们没有创造,他们只是以木块或石头来还生活、生命本来的样子。欧洲游客沉思了半天,似懂非懂的点了点头,抱着两大块"去掉累赘,去掉不必要的,留下本来的东西"走在回去的路上,他好像得到了一些什么启示:事物是可以从不同的角度来解释和认识的。

以上的情节是杜撰的,但是,爱斯基摩人对"雕刻艺术"的观念是真实的。爱斯基摩人对音乐的解释也是有他们独特的观念的。所有的爱斯基摩人的音乐舞蹈不具有娱乐的意义。我们所说的音乐的艺术价值在爱斯基摩人的生活中是不存在的。对他们来说,音乐是维系生活、生存和生命的一种方式。(2)

同样的情形发生在南美巴西的苏亚印地安人的观念中。美

国学者安东尼·西格(Anthony Seeger)有一篇著名论文《为什么苏亚族要“歌唱”?》(发表于1987年)。这篇文章所提出的“为什么苏亚族要‘歌唱’”的认识告诉我们不同民族对于“歌唱”的观念是不同的。苏亚族的“歌唱”并不是我们概念中的歌唱,因为在苏亚族语言中没有相等于我们的音乐和歌唱这样的词汇。所以苏亚族并不认为他们是在歌唱或从事音乐活动。那么,在我们听来他们的确是在歌唱的“歌唱”是一种什么样的东西呢?也就是说,这种“歌唱”对他们来说具有什么样的意义呢?苏亚族的“歌唱”有两方面的意义:一是内在的,另一是外部的。内在的意义体现在“歌唱”对血缘、家庭的维系,对生产、生活、生存的作用,对视觉形象的表达,对宗教膜拜的渲染。在这个意义上,“歌唱”不是音乐活动而是语言传达,“歌唱”不是艺术形式而是心灵的表述。对音程、音阶、音值、音节、音色、音响的规范在这里是没有多少价值和意义的,真正的价值和意义在于他们必须“歌唱”,因为这是苏亚族的生命。苏亚族“歌唱”的外部意义是象征性的,是一种部落的符号,是我与你的对比,是自我存在的化身,是历史传承中牌坊式的东西,也类似于战争中号角式的作用,是一种社会化、政治化的意义。从现象上说,这种“内在”和“外部”的意义是功能性的,但是,本质上它们是观念的产物。也就是为什么我们觉得苏亚族歌唱的“歌唱”对于苏亚族自己来说却不认为是歌唱的原因。

在这里再举两个极端的例子。

《4’33”》是凯奇的著名钢琴作品。在这四分三十三秒过程中有过音乐声吗?没有;那么,《4’33”》是不是音乐作品呢?是。这里的问题是什么?是观念。《4’23”》是用来理解和认识的,不是用来“欣赏”的。它是20世纪的音乐文化、音乐哲学和音乐观念的产物,是向传统挑战的划时代的音乐作品。在《4’33”》后面,凯奇要叙述的是:(音乐)“游戏是对生活的一种肯定——不

是试图使混乱变得有秩序或表示创造的价值，而仅是使我们注意到我们亲身经历着的生活的一种方式。"(3)

陶渊明"挂印归田"，在墙上挂了一张无弦琴。无弦琴能演奏吗？不能；那么，陶渊明的"无弦琴"是不是音乐呢？是。关键又是在观念。这里的音乐不是听出来的，而是看出来，更是想出来的。"无弦琴"是老庄哲学"大音希声"的最典型、最直接的表现。这种象征性行为是超越了音乐物质和生理感官作用而形成的纯粹的观念和精神的结果。

对"什么是音乐"的解释涉及的是音乐的形态问题，对"音乐是什么"的解释关心的是音乐的本质问题。如前所说，形态和本质是不能分隔开来的，这是因为本质——观念的因素才形成了特定的形式，反过来，形式又在很大程度上反映了本质。然而，无论从形式还是本质上来探讨，"什么是音乐、音乐是什么"的解答是没有标准答案的，它是因文化不同、社会属性不同、人们的思想观念的不同而异的。音乐可以是一种表达、一种精神、一种工具，也可以是一种"无为"的境地。

2. 音乐的社会价值观

《乐记》的首篇"乐本篇"这样说，音是从人心产生的，人心的活动是外物引起的。人心感受外物，使内在感情激动起来，做出反应，就外现于声；各种声互相应和，就发生种种变化，既有变化，又有规律、有组织，就成为"音"；众音组合，构成曲调，用乐器演奏出来，再配上舞蹈，就成为了"乐"。(4)

这是一段非常心平气和的论述"音乐"的文字，它是中国音乐美学的经典段落。就这段叙述而言，它本来应该是有极大的可能会促使中国音乐作为纯粹的"艺术"或"审美"的形式发展起来的。然而，细心的读者会注意到，智慧的公孙尼子（或别的什么作者）在这里游戏了概念。第一个"音"由人心生也，听起来有点

"人之初,性本善"的意思。而第二个"音"是在外物作用下产生的,这就有了点与毛泽东主席"外因要靠内因而起作用"的教导背道而驰的味道。尽管文字依然回到了曲调、演奏和舞蹈的"乐",但是,作者已经为后面他所规定的音乐的本质观念埋下了伏笔。

《乐记》的音乐本质观念是什么呢?公孙尼子接着说,由于人心感应外物,"哀"、"乐"、"喜"、"怒"、"敬"、"爱"六种情感所唤起的"声噍以杀"、"声嘽以缓"、"声发以散"、"声粗以厉"、"声直以廉"、"声和以柔"都不是人心所固有的。所以,先王非常注意用什么对民众进行感化;用礼引导民众的意志,用乐调和民众的性情,用政齐一民众的行为,用刑防止民众的奸邪。所以礼乐和刑政一样,其目的就是为了统治国家和民众。

于是,音乐就有了社会价值和功能的问题。在公孙尼子的理论下,"郑卫之音"——民间小调就是"乱世之音也","桑间濮上之音"——乡村歌谣就是"亡国之音也"。

音乐的社会价值判断是一定社会对一定音乐活动的认可和接受的标准或规定。这种判断的标准是在特定的社会观念和意识的作用下产生的。比如,美国的乡村音乐是一个大类,在各家音乐唱片店中,乡村音乐总是属于一个主要的类别。乡村音乐原来是地区性很强的,后来由于美国的生活、职业、居住的流动性很大,音乐也随着带过来带过去,逐渐乡村音乐成为了一种全美国性的流行音乐。然而,尽管乡村音乐非常流行,它的作品获得过"奥斯卡音乐奖",但是,并不是为整个社会所接受的。当然,每个人有其自己的音乐趣味和爱好,这是自然的。可是,在对音乐种类的选择上却也体现了对文化价值认识的偏见。

以下是留学期间,遇到的一个经历:

1992 年,我在美国西雅图遇到一位美籍德国中年女子,

她知道我是学音乐的,很兴奋。她问我最喜欢什么音乐?那时我才去美国不久,我就习惯地按国内的概念说,我说 Western Music,即"西方音乐"。其实应该说 European Classical Music,也就是欧洲古典音乐。她很惊讶地反问,"Western Music?"。我立即反应过来了,她说的 Western Music 指的是乡村音乐。因为乡村音乐也叫"Country and Western Music"。我立即纠正了我的说法。有些德国人是非常欧洲中心主义的。对于他们来说,只有巴赫、贝多芬、勃拉姆斯的作品才是音乐,只有交响乐、歌剧才是正统的艺术。美国乡村音乐在这位德国女子眼里是地地道道的"下里巴人",是上不了桌面的,是不"正统"的。所以,她对我这样一位在美国著名大学读音乐博士学位的人会喜欢乡村音乐不能理解,表示出极端的惊讶。这就是对音乐的社会价值判断,这样的偏见不仅是针对乡村音乐的内容和形式,而且更多的是针对它的文化价值。

对某一音乐的社会"正统"地位的认可和接受不是一成不变的。由于历史的发展、社会和文化的变迁,人们对音乐的理解和接受也在不断地变化。随着观念的变化,那些被观念支配着的音乐的社会价值和"正统"地位也必然变化。美国黑人的爵士音乐从奴隶的小调如今成为了大学课堂里的"古典"音乐,就是这种现象的最典型的例子。

巴西有一个音乐剧。这个音乐剧的故事是这样的:在几十年前,一个巴西白人庄园主拥有大片的土地和牛,也拥有许多奴隶,这些奴隶都是黑人。虽然当时巴西依然实行着奴隶制度,但是庄园主和奴隶之间的关系比较和睦。在地位、权力和财富上虽然两者间差距很大,但是在感情上庄园主和奴隶已经是比较融洽了。这位庄园主有一个非常喜欢的男奴隶。这个

奴隶不仅身强力壮、心善忠诚,而且还做得一手好鼓、唱得一手好歌,深得主人欢心。

黑奴有个漂亮的妻子,怀孕了。有家庭和小孩的读者都知道,女性在怀孕时的许多要求是离谱的、不着边际的、异想天开的、难以办到的,但是做丈夫的又必须要设法去完成的,哪怕是刀山火海也要上,哪怕是阴间地狱也要下。这不单单是丈夫要努力使得妻子快乐,完成一个男人的职责,更重要的是,妻子肚子里正怀着他的孩子。妻子的无理要求你可以不管,但是,一个幼小的生命正在成长,他(她)的需要你不能不管。在这种前提下,妻子的要求就成为了幼小的生命对他的父亲发出的命令,是没有任何理由来拒绝的。特别是在吃的方面,如果妻子说她要吃天上的星星,那丈夫好像恨不得真的要上天去摘下来似的。

一天,怀孕的妻子对黑奴丈夫说,她想要吃那头牛的肚子。丈夫问,哪一头牛。妻子告诉他是那头。黑奴听了后,全身吓得直冒冷汗。他对妻子说:“你好吃不吃,为什么偏偏要吃那头的?”妻子说:“我就要吃那头的!”

这是一头什么牛呢?这是庄园中最健壮、威武的领头牛,是庄园主最宠爱的牛。这头牛似乎是庄园主的化身、庄园的象征。要将这头牛偷来杀了,吃它的肚子,这还了得!所以黑奴吓得浑身颤抖。他又对妻子说:“你不要命了是不是?”妻子回答:“即使不要了命,我也要吃!”

黑奴非常爱他的妻子,他是一位非常称职,而且是刀山敢上、火海敢下的丈夫和父亲,他完全理解,这不是妻子的无理或失去了理智,而是那幼小的生命正在呼唤着他的要求。那是一道不可抗拒的“圣旨”。于是,那头牛被杀了,牛肚被吃了,丈夫的使命完成了,妻子的要求满足了,大祸也闯下了。

这对黑奴夫妇闯下了大祸后,知道他们的性命难保。于是,逃离了庄园。庄园主发现领头牛被杀,命令人马追逐逃亡的黑

奴。在巴西早期奴隶制中,除了主人、奴隶,还有一类人,就是混血种的人。这些人的地位比黑人要高得多,在庄园中担任管家、领班、工头之类的职位。所以,前去追逐逃亡的黑奴的人马就是这类人。这类人处于奴隶和主人之间,他们为主人干事,但是,感情却是向着黑奴的。

这对黑奴夫妇被抓到了。但是,追逐黑奴的人没有立即将黑奴带回庄园。领班派了一个聪明人来向主人报告说,人抓到了,怎么处理。主人说,都杀。聪明人说,女黑奴怀有身孕,马上要分娩,怎么办?主人想了想说,免杀,但是,男黑奴,要杀。聪明人说,男黑奴声称要自杀,怎么办?主人说,不管,要杀。聪明人又说,杀了男黑奴,没有人为你做鼓了,没有人为庄园唱歌了怎么办?主人犹豫了。聪明人继续说,他是你最喜欢的奴隶,杀了他后,你想他了怎么办?主人反问聪明人,你说怎么办?聪明人说,罚他为你用那牛的皮做十只最好的鼓、为庄园唱歌十天十夜怎么样?主人说,好,就照你的办。

一场大祸就这样解决了。这个故事反映了奴隶与奴隶主之间感情、地位的微妙的关系。它原来是一个在街头巷尾传说的说唱性故事,而且在巴西废除奴隶制度前是被禁止演唱的。然而,一时间这个故事突然被广泛地传播开来,竟有人把它搬上了舞台,这正是奴隶快要解放的时刻。这个故事最终成为了音乐剧,成为了巴西音乐文化中的一个重要里程碑。

正统与非正统之间的关系是相对而言的,是会随着社会结构的改变、人的观念的改变而“时过境迁”的,“下里巴人”成为了“阳春白雪”。

3. 音乐作为表述文化和感情的媒介

一位女学者在她的著作《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》(5)中这样写道:一层神秘的面纱,遮掩着云南少数民族乐舞那扑朔

迷离的神姿魔影。那里,仅仅是对天高、地厚、日升、月落的感叹?仅仅是对雷鸣、电闪、狂风、暴雨的惊异?仅仅是对鬼神、精怪、死魂灵等虚缈之象的膜拜?仅仅是对彼岸、来世、苦命运等迷朦之境的恐惧?

天是什么?地是什么?日月星晨是什么?

它(自然、社会)是什么?我(个体、群体)是什么?此生彼岸又是什么?

人与动物的不同,正存在于询问这一切的"是什么"和"为什么"之间。生存的本能,求知的本能,孕育了一切文化的萌芽。人最初的哲学意识、科学意识、政治意识、伦理意识、经济意识、审美意识、宗教意识等等,也是在对"是什么"和"为什么"的探究中悄然萌生的。

这样的疑问是一种人类的现象。人类为自己创造了语言,试图用语言来表达我们所有的喜怒哀乐,表达我们整个的对这些天地、自然、人间的那么多的疑惑。我们很快发现,言语是那么地贫乏无力,远不足以表达我们复杂的感情和思虑。然后,我们就在语言字句上加了富有感情色彩的声音,以咏、以吟、以唱来宣叙我们对神秘世界的询问。可是,声音歌唱依然不足以表达那些本质上无法言语的对前世、今生和下辈子的生命轮回的猜想,对宇宙星月、山川江海的不解。最终,我们还是借助了手足的比划,把想象的、观念的东西化为形象性的、意象性的、象征性的行为来转述我们对人生命题、自然规律的认识。音乐产生了。

因此,音乐的一个重要作用便体现在了礼仪传递中。

我们没有创造音乐,而是人类积累了足够的智慧发现了神明赐予我们的音乐,用它来作为对天、对地、对上苍、对生命的敬畏和膜拜的途径。于是,在人们的观念中,音乐就是礼仪、礼仪就是音乐。摩罗歌的《与神共舞》保留了非洲原始乐舞的意义;马里的《生命之歌》叙说"轮回的不是人的生命,而是大地自然、是大

地自然的轮回造就了马里人的一代又一代的生命。”

在中国“青铜时代”这个大环境中产生的编钟编磬乐器，可以说也是音乐与礼仪同等意义的集中体现。钟，以青铜制作而成；磬，为石头所作。不同尺寸的钟磬，发出不同的音；根据音高次序排列成组，构成编钟编磬。20 世纪 70 年代，在湖北的随县，从已经埋葬了两千年而有余的曾侯乙墓地的泥土中，发掘出一个庞大的编钟编磬乐队。音乐学家、考古学家、历史学家们，围着 65 枚尺寸大小顺序的编钟、32 件声音高低顺序的编磬，以及鼓和其他乐器共一百余件，面对这组先秦华夏音乐文化的杰作，极为惊讶。学者们再细心地看，发现了更多有意思的东西。那悬挂编钟的支撑架是用桐木做成的，呈曲尺形；横梁两端装有雕刻成龙、鸟和花瓣的铜套；立柱为 6 个以手和头顶承托横梁的青铜佩剑士兵；编钟上所用的是爬虎挂钩…… 整套乐器极其富有象征意义。《从声响走向音响——中国古代钟的音乐听觉审美意识探寻》一文中写道：

> 钟磬在当时所体现的“金石之声则若霆”，“金声也者，始条理也”等等都是完全风格化了的、幻想的宇宙自然音响。它们呈现给人们的是一种神秘的威力、崇敬和畏惧的听觉感受。它们所具有的神秘和威慑的力量，不仅表现在“钟鼎为祟”、“形象之可骇怪”上，而且它们主要是作为自然之声的“再现”，在它们那长时间经久不消的音响里，蕴藏了某种似乎是非人间的神力。就连它们的支撑架都必须具备这样一种“兽”、“宏”面目和神情，才能与之相匹配，才能够得上充当“钟神”的奴仆。青铜钟磬一方面作为工具被用来表达、寄予古人的情感和想象，另一方面它们本身就是恐怖的化身，保护的神祇、膜拜的对象。这种复杂、纠缠的双重性的宗教观念深深地凝聚在了它们的身上。同样，从它们的形象

中、音响里也折射出了那一时代的精神气质和文化氛围。[6]

在音乐礼仪行为中，不同社会、民族和部落的具体内容是不一样的。其中另有一个重要的作用是象征人生成长的过程。在印度的乡村，可以看到这样的礼仪，即一个幼儿的头发被削下来供祭给女神。在这个礼仪中，人们演奏特定的音乐来完成这一过程。在印度乡民的观念中，它象征了一个孩童从“被玷污”到“洁净”的转换。

科西嘉是一块欧洲小岛，由于地理位置的特殊，几个世纪来一直受到战争的骚扰。腓尼人、罗马人、希腊人、拜占庭人、汪达尔人、哥特人前后都在科西嘉岛屿上显示过他们的武装和威力。这种冲突一直延续到1768年，科西嘉这块小岛成了法国的领土之后，才算缓解下来。战争的痕迹、政治上的冲突、民族间不和的历史都在科西嘉民间音乐和歌唱中体现出来。科西嘉人的圣歌就是告诉了大家这样的故事。科西嘉人在苦难、灾难中，将心灵转向了教堂，人们希望从那里得到解答、得到帮助、得到安慰、得到寄托。然而，这种圣歌不像中世纪时期的格里高利的圣咏。中世纪时期的格里高利的圣咏不是为人唱的，而是为神、为上帝而唱的。歌咏者很清楚，他们所唱的不是他们自己的声音和旋律，他们只是耶和华在人间的嗓喉，唱的只是耶和华要告诉世人的话。在格里高利的圣咏里，没有人情，没有感情，更不会有激情。相反，科西嘉人的圣歌是为自己而唱的，唱的都是自己的故事，自己要想述说的话。虽然他们也在教堂里唱着这样的歌，但是，这些歌是有人情味儿的，有人性特点的。科西嘉人是想要告诉耶和华有关他们的苦难、他们的生活、他们的历史。在一样的教堂唱着几乎是一样风格的圣歌，但是，讲的却是完全不同的故事。

我们常把音乐比喻成为一种语言，这是因为音乐像语言那样

有词汇、句法、结构等。但是，在我看来，说音乐类似于语言并非完全是因为它们在形式上有很大的相似性，而主要是由于音乐和语言一样具有表达的功能，表达情感、思想、甚至文化的功能。这种表达功能是一种历史的积淀、文化的积淀，是人对于音乐这样一种特殊的"语言"的认识和作用的积淀。从另一个侧面来讲，音乐作为一个独立的艺术形式具有其自身的"音乐叙述"性，这种性质是自足的、内在的、结构性的。从本体论的意义上来说，它"自己说着自己的话"，就像欧洲交响乐有着"自己的语言"，中国京剧有着"自己的腔调"，印度尼西亚"加美兰"有着"自己的音程语汇"，印度拉格(Raga)有着"自己的微音体系"，等。然而，这还只是对事物现象上的理解。当我们带着究其原因的态度来叙述"音乐叙述"时，就能注意到这些"自足自给"的"音乐叙述"是一种历史文化的积淀。

我们来看几个不同民族中的"文"和"乐"的关系。在欧洲音乐史的很长一段时间中，歌曲不是那么地被重视。特别在18世纪，人们认为歌曲是与声乐艺术的纯音乐处理不相容的。过了一个世纪，到了舒伯特手中，歌曲获得了划时代意义的生命。舒伯特的做法是，有意识地将和声以及器乐伴奏等纯音乐因素提高到与歌曲旋律同等重要的地位。旋律不再是因为诗文才有价值，而整个歌曲就是一个完整的纯音乐的机体。在声乐中，将音乐旋律的地位不断地加强和提高的就是歌剧。歌剧发展的走向是一条通往人声不断地屈服于管弦乐队的道路，不断地将交响化的思维引入歌剧使人声仅仅作为整个作品中的一个乐思的过程。这样的局面在瓦格纳的"综合艺术"式的戏剧音乐里发展到了极端。在瓦格纳的戏剧音乐里，不用说"文"在音乐中的作用，就连人物都在狂风暴雨般的音乐音响中消失了。音乐学家这样评述："在巨大音响的戏剧中，他们出场了，参与了；但是他们是无能为力的，他们完全被交响乐的浪潮卷

走了。在热情的高潮中，他们说的话变得无足轻重了，因为他们是小卒子，他们失掉了自己的身份，他们瓦解了，毫无戏剧性地消失在音乐中，在纯音乐中。"[7]

这样的结果是一种思想和哲学的体现。舒伯特的歌曲、19世纪的歌剧和瓦格纳的戏剧音乐是一个音乐摆脱语言文字、超越语言文字的过程。就像瓦格纳认为的，管弦乐应该是音乐表现的最重要的工具，它的使命是表现文学所无力表现的东西。这种论点正是符合了十九世纪音乐文化的根本观念："音乐不论同什么东西结合，它必须保持其统帅地位。"[8]

中国音乐中的"文"与"乐"的关系正好和欧洲音乐中的情形相反。以"乐"来传达意思、表现感情是有的，但是中国民族音乐特征却是以"文"来化"乐"的，也就是说，音乐是建立在文辞语言的基础上的，是"依字行腔"的。最典型的就是昆剧的唱。昆剧的音乐哪里来的？它不是像现代作曲家那样"作曲"作出来的，不是设想一个动机然后再发展成一个作品的，也不是以音乐来带动歌词内容的，更不是只听旋律就能够理解文字的意思的。昆剧的音乐是地地道道、彻头彻尾地按照语言的声韵、文字的意思而来的。平上去入各有其"打谱"和演唱的规定。一首没有平仄格律的新诗是不能"打谱"的，也是不能演唱的，比如，一行华丽浪漫的七个平声字，"打"出来的音乐要么是七个Do，要么是七个Mi（或别的什么音），是不能成调调的。其中，"打谱"演唱中对字的"头、腹、尾"的"切韵"是有严格要求的，文辞的格律结构中板眼的节拍是有规定的。这种情形下产生的音乐完全依附于文字语言，不认识字辞、不了解词意、读不懂诗文，是听不懂昆剧的唱的，说实话，也是没有听头的。这就是为什么很少有单独的昆剧中的旋律成为器乐音乐的原因。古代的曲家们的论述是最好的总结："五音以四声为主，四声不得宜，则五音废矣"（魏良辅《曲律》），"声则平、上、去、入之婉协，字则头、腹、尾音之毕匀。"（沈

宠绥《度曲须知》)。

中西两种不同的"文"与"乐"的态度是和各自的语言性质有着根本性关系的。中国语言是一种声调语言,它自身的"音乐性"一方面限定了中国的曲唱发展为完全纯音乐的声乐形式,另一方面却也是为中国民族的曲唱建立了坚实的基础,而成为了自己的风格特征。欧洲语言基本是拉丁语系,不是声调语言,每一个词的特性是在重音和音节上。不规则的重音和可以分离的音节,在语言的功能上没有对音乐产生直接影响。也因此,欧洲音乐的发展在它很早的时候就脱离了文字和语言,向着纯音乐的总体方向发展。

音乐与语言相互关联,特定的语言会产生特定的音乐风格。在世界上许多国家和民族的音乐中体现了这样的现象。一次在美国课堂里上非洲音乐的课,教授让我们辨认音乐风格与语言的关系。亚洲语言对于我来说当然是容易些,欧洲语言中的一些还可以辨认,但是由于对非洲文化不熟悉,当时有一首是以非洲恩戈尼语演唱的歌,我辨认不了。可是听了之后印象非常深,因为,这种语言在说话时带有打舌头的节奏声。起初,我还以为是演唱者边唱边敲着什么乐器。事实上,其语言本身就是如此。这样,恩戈尼语演唱就有了自己的特征。

4. 音乐对人的社会化作用

对音乐的认识是在一个人的社会化过程中承袭下来的,这种过程可以是自觉,或者是不自觉的。不自觉地接受对一种音乐的认识,是在特定社会文化里耳濡目染中形成的。从家庭、学校、政府和整个社会的语言和宣传中有意识或无意识地给音乐确定了性质。比如,贝多芬的交响乐是"高尚"的,非洲土著人的歌是"低贱"的,"革命歌曲"是"进步"的,"黄色曲调"是"反动"的,莫扎特的音乐是"优美"的,泰国的椰胡是"不堪入耳"的。这类不

自觉地接受了的音乐观念不仅反映在音乐的作品上,而且还反映在音乐从业者的社会地位上。另一方面,对音乐的认识是一个自觉的接受过程,即有意识地学习音乐、从事音乐。有意识或自觉地来认识音乐的过程,大多是通过掌握一件乐器(包括人声)、使用音乐或聆听音乐来完成的。从现象和形式上来看都是一个目标的,但是,其动机或目的却是大相径庭的。许许多多的人从学习音乐到成为音乐家是把音乐作为职业来从事的。这样一来,音乐成为了一技之长的产物;有一些人觉得音乐是一门崇高的知识,学习和了解音乐是认识自己、认识世界所必备的;还有不少人把音乐看作是修身养性的手段,是有助于完美自己的精神和生理形象的。视音乐为生命者为另一类,这是少数者。对这一类人的划分不是按专业或非专业或掌握音乐技术的能力高低来进行的。这是一种人对生活的态度和方式。这类人是将音乐作为其生活目的的,而不是手段的,他们应该是属于生活的真正的诗人。《街头音乐:美国社会文化的一个缩影》中记述了一位被称之为"生活的真正的诗人":

> 彼特是我在肯特大学读书时的邻居,可是,起初我们只是见面说声"Hi",没有过交往,所以一直都不知道彼特是一个音乐家。有一天,我的车钥匙和房间钥匙锁在车里,拿不出来了,彼特正好在停车场修他的车。彼特就主动来帮我,折腾了好半天,才解决问题。就这样我们熟悉了。我们的交谈是从他的车开始的。他只花了一百元买了这辆车。别以为美国车子真那么便宜。彼特买下时,这辆车是报废了的。因为彼特是一个机械师,在大学读的是机械专业,是修车好手。这辆具有个性的面包车是在他的手中起死回生、重新装扮的。从他的车子、他的打扮,以及平时对他的印象,不觉得他是受过高等教育的白领阶层之士。所以,我小心地问他从

事什么职业。彼特说在餐厅做零工。我有点不理解。他说，说来话长。我建议上楼去，请他喝啤酒。我拿着啤酒，一进他的房间，一下被他的吉它、谱架、唱片和房间里的特殊的布置惊愕了：我竟然没有发现，看上去邋遢的彼特是一个生活在如此富有情调和充满想象空间里的艺术家。非常腼腆的彼特喝了啤酒后，开始讲他的故事。他大学毕业后，去了底特律——汽车工业城，有一份像样收入的工作。不久，就和一位比他年长的女子结了婚。由于年龄的差别，更由于彼特将所有业余时间都用于学习和演奏音乐，精力不在公司工作上，一直得不到加薪，两年后，婚姻离异。彼特在纽约生活过，还去过新泽西，半年前来到了这里，加入一个朋友的乐队。凭他的技术，找一个好收入的工作很容易，但是，他不愿意，因为全日制的工作让他没有时间练琴、练唱和作曲。他目前经济有点拮据，所以只能开几乎天天要修而且时时会熄火的车。他很喜欢这把吉它，但是眼下付不了六百元买下来，只能先付五十元的押金借用，慢慢酬资来付余款。我听了有点难过，说可以借钱给他。彼特说，谢谢，他从不向别人借钱。我建议他去修车行工作一段时间，因为这工作很赚钱。他说，修车行需要固定工作时间，他常要外出演出，这样没有规律的生活会影响修车行的经营。所以，他现在为了保证能演奏音乐，就找一些时间灵活的餐厅工作，只要不饿肚子就行了。他在街头演奏，在酒吧演奏，也在为艾滋病募捐义演中演奏。靠这样的生活方式支持着他对音乐的热爱。我要求他演奏一曲。彼特弹着琴，演唱了一首他作词作曲的歌。这首歌是献给他的女朋友，一位非常贤惠美丽的中学教师的。最后，我问，他对自己的生活方式是怎么想的。彼特轻声地回答说："我想为自己生活。钱财都不是我自己的东西，只有我的感情和音乐才是真正属于我的。对人生没有特

别高的要求。只希望,有一天我离开人世,别人说,彼特是个好人。"(9)

人的内心世界是不能用外表、地位和金钱财物来判断的。谁会想到,开着一辆"玩世不恭"样式之车的主人是一位对精神和人格有如此境界的流浪音乐家。曾有人说,中国人没有信仰,这句话非常让人震动。对于缺少信仰的民族来说,"没有信仰"是一个听上去没有感情色彩的中性词。但是,事实上其所指的内容实在是太沉重了。在美国,不少同胞们所加入的这个教会或那个主义,都不是信仰。信仰是没有功利的,不是做给别人看的,不是祈求天上掉下来一个百万元六合彩的,也不是以信仰作籍口来逃避什么的,而是内省的,自尊自爱的,有朴素心怀和高贵品格的,而且又是以平平常常的言语和行动表现出来的。

结束语

达尔文错误的观点因为积极地被接受,影响了人类对自己的社会和文化的真实认识一百年。这是因为"欧洲中心论"借用了"进化"含义并将之推向了社会文化的领域。欧洲种族、文化优等的思想紧紧地抓住了这个"契机",将"进化"作为理论依据来划分其他文化的"先进"与"落后",从而实现欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。

达尔文正确的观点因为消极地不被接受,阻碍了人类对自己的起源和历史的认识一百年。达尔文说,人类的诞生地是在非洲,理由很简单:"在世界上每一个大的区域里,现存的哺乳动物都与在同一区域产生出来的物种关系密切。非洲现在生存有大猩猩和黑猩猩两种猿。因此,非洲过去可能生存有与它们密切相关的绝灭的猿类;而现存的两种非洲猿是人类最近的亲属,因而

我们早期的祖先更可能是生活在非洲，而不是其他地方。"(10)虽然现在的事实证明达尔文的理论是正确的，但是，人类学家们却极其不愿意接受他的观点。这是因为人们以殖民主义的眼光来看待非洲。非洲——"这个黑暗的大陆"，绝不可能是如此高贵的智人，特别是欧洲优等人种起源的地方。

以上的"达尔文现象"是一种观念影响人类认识的典型例子。这种现象应该在对世界各民族的音乐文化的理解和认识的问题上认真地吸取教训。避免这种充满感情色彩的"接受是因为愿意接受"和"不接受是因为不愿意接受"（不论它们正确与否）的偏颇，是为当今民族音乐学所倡导的。

---

(1) 理查德·利基:《人类的起源》,上海科学技术出版社,1995年,第125页。

(2) Lorraine D. Koranda: "Music of the Alaska Eskimos" in *Musics of Many Cultures*, ed. by Elizabeth May, 第332 -362页。

(3) 彼得·斯·汉森:《二十世纪音乐概论》(下),人民音乐出版社,1986年,第212页。

(4) 引自蔡仲德:《[乐记][声无哀乐论]注释与研究》。中国美术学院出版社,1997年,第6页。

(5) 周凯模:《祭舞神乐--民族宗教乐舞论》,云南人民出版社,1992年,第1页。

(6) 洛秦:《从声响走向音响--中国古代钟的音乐听觉审美意识探寻》载于《音乐艺术》,1988年第2期。

(7) 保罗·朗:《十九世纪西方音乐文化史》,人民音乐出版社,1982年,第210-11页。

(8) 同上,第213页。

(9) 洛秦:《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》,人民音乐出版

社,2001年,第190-3页。
(10) 理查德·利基:《人类的起源》,上海科学技术出版社,1995年,第1页。

(原文载于《音乐艺术》1999年第3期)

音乐的功能作用在不同的民族文化之中

美国著名生物学家和散文作家刘易斯·托马斯(Lewis Thomas)在其《细胞生命的礼赞》(*The Lives of A Cell*)中有这样一段话:"如果说,语言处在我们社会存在的核心,把我们聚拢在一起,用意义的大厦覆蔽着我们,那么,也可以同样有把握地说,美术和音乐乃是那同一个遗传决定的普遍机制的作用。"[1]刘易斯·托马斯的这段话很让人进一步去想象和思考。他从生物学的意义来看语言和艺术之间的关系,那么,我们再作推论,语言既然具有这样的功能,那么,它就像是有生命的生物。这不只是抽象的比喻,因为,词就如同语言的细胞,不同的细胞组织在其中产生着不同的作用和功能,它们使语言的肌体活动起来,使语言具有了生命力。如果就如刘易斯所说的"音乐乃是那同一个遗传决定的普遍机制的作用",那么,音乐也就具有了同样意义上的生命力。

在继续正题前,再来讲一个类比现象。

英文中有一个词 Stigmergy,这是一个在一般英汉词典中查不到的新词。它用来解释蚁的建筑巢穴的行为。在实验中,我们观

察到这样的现象。一批蚁被安放在一只盛满泥土和木屑的盘子里,开始时,它们各奔东西,毫无目的地将土粒和木屑衔起放下。不久,碰巧几颗土粒木屑堆叠了在一起,立刻情形发生了根本性的变化。蚁对那几颗土粒木屑堆成的小柱产生了极大的兴趣,发疯般地往上堆加土粒木屑。达到了一定高度后,等待着别处的柱子完工,然后,再重新开始新的作业。让人惊叹的蚁穴就是这样建造而成的。

蚁穴像是一个完整的机构,其中具备通风、清洁、养育、捕捉,甚至种植等条件。因此,蚁穴可以维持长达四十年之久,蚁在其中生生死死,代代相传。然而,蚁并不是独立的实体,事实上,它们更像是某一个动物身上的一些部件,是活动的细胞,通过一个密致的、由蚁群组成的结缔组织,在一个由枝状网络形成的母体上循环活动。

蚁的建筑巢穴的行为与前面讲到的语言和音乐的生物性是很相似的。所以,刘易斯在接着以上所引的议论之后,他说:"大家一起做做这些也不算坏事。……因此我们就成了群居性生物,就跟蚂蚁一样"。

我从以上的文字中想到这样一个问题。严格地说,刘易斯将人类与蚂蚁进行类比是不恰当的。尽管在作业的方式上两者有相似之处,但是,人与蚁的最大区别是思想。然而,蚁的筑巢行为与音乐的生物性却是可以类比的。这种类比主要体现在它们的功能性上。音乐有其自身的生命力,但是,它却不能单独自身存在。它的存在价值全然有赖于滋养它或者说它为之服务的更大的生命体。我们可以把一个社会和一种文化看作是这种"更大的生命体",音乐就是其中的零部件,为它的"更大的生命体"工作。

把音乐"生物化"是不是在将"功能主义"的老调重弹?或者说是有"社会达尔文主义"的影子?回答是否定的。

阐述音乐的功能作用不等于观念上的“功能主义”。“主义”是一种学说，一种理论或一种思想，而阐述音乐的功能作用是解释音乐中的某一种文化现象。这就和音乐的比较方法和“比较音乐学”完全是两回事一样。比较的方法始终是有效的，没有比较就没有区别，这是学术讨论中的一种研究方法和手段，不是目的。“比较音乐学”不是方法而是一种观念，是当时“欧洲中心论”在音乐文化研究中的翻版。最终被不带文化偏见和没有文化价值判断的民族音乐学所替代。一样的道理，对音乐的功能作用的探讨绝非是“功能主义”的再现。

“功能主义”是20世纪初出现的一种理论，它把文化和社会机制中的各个方面看作具有特殊的功能，这些功能相互配合来维持整个文化或社会。这种部分相对于整体所产生的作用，就好像是人体中的各个部分的器官所具有的功能，比如，眼睛具有帮助寻找食物，观察方位，警觉安全等功能；肝功能是为了造血，肺功能是为了呼吸，肾功能是为了排泄等等。由于一些学者怀疑文化是否能够像社会机制那样来规定它的各个功能，英国“功能主义者”没有像以美国人类学家博厄斯（Boas）及其追随者那样提出“文化人类学”，而是将自己界定为社会人类学家或直接为社会学家，从而回避了研究文化的功能问题。同时，“功能主义者”所关心的只是直接能够观察到的现象或问题，从而也回避研究文化和社会的历史发展。“功能主义”的几种不同的学派包括马林诺夫斯基（Malinowski）从生物和社会的需求来阐述“功能主义”；拉德克利夫－布朗（Radcliffe - Brown）是一种“结构功能主义”，它比较狭义地强调社会机制的功能性；较晚一些时候的“功能主义者”如爱德华·埃文斯－普里查德（Edward Evans - Pritchard）开始稍稍注意文化和历史的研究；还有 Firth 更多地从“功能主义”角度来注意象征性研究，这样一来，这个学派的发展就更多地具有“文化人类学”而非“社会人类学”的特征。

"功能主义"对音乐的研究也产生过很大影响。"功能主义者"将音乐视为功能性的事物来支持社会机制的其他方面。比如,仅仅强调音乐对加强统治阶级权力的作用,单纯地注重音乐在宗教、礼仪中的功能等。"功能主义"代表人物拉德克利夫-布朗曾对印度洋安达曼群岛居民的音乐和舞蹈在其社会中的功能作用作过分析。他说:

> 最后,为了理解安达曼人舞蹈的功能,必须注意到,每一个社区在成年人都参与了舞蹈。所有强壮的男人都在一起跳舞,所有女人参加合唱。舞蹈是在村庄中心居民住宅通常面对的开阔地中进行的,如果有人因为生病或年迈不能参与舞蹈,但他至少必须前来作为观众进行参与。因此,安达曼人的舞蹈(伴随着歌唱)可以被看作为一种活动。在这个活动中,靠着节奏和旋律的有效作用,社区中所有的成员可以和谐地合作,配合得像一个整体。而且,还要求舞蹈者始终不要被音乐所束缚,参与这样的活动是为了达到相当程度的愉悦……

在这种情形下,舞蹈为这一社区在最高程度上的团结与和谐一致创造了条件,而且,社区的每一个人都强烈地感受到了这一点。我认为,为了产生这样的情形就是这一舞蹈的主要的社会功能。这个社会的生存,或者应该说存在,就是取决于从舞蹈中所获得的团结与和谐。通过人们从中强烈地感受到的团结一致,舞蹈成为了维持这种团结性的媒介。(2)

类似的例子很多。再比如,南美洲秘鲁音乐文化中的安第斯排箫合奏具有很强的社会功能。他们强调部落村寨之间的和谐、强调人与人之间的和谐。一个乐队吹奏排箫时,每人只吹一个音。一个旋律是由每一个人演奏的一个音组织起来的。每一个

人都是这个音乐旋律的一部分,缺了哪一个都不行,否则就不能构成一个完整的旋律。这样的音乐组合具有非常强的象征意义。意思说,整个社会就像一首音乐作品,必须以每一个人的参与、配合和努力来完成它的和谐与正常运行。从而,音乐活动演化为社会活动,这里没有我们理解中的音乐审美和欣赏,有的只是某一集体的血缘、感情和精神进一步凝聚、和谐的物化过程。

音乐活动的功能作用存在于任何音乐文化之中,但是,音乐文化的价值不只单纯是社会功能性的,将音乐文化的复杂现象仅仅归属为社会功能作用,是一种简单化、片面化的做法。"功能主义"的问题在于,它把文化或社会只是作为一个静止的状态来看待,认为文化或社会结构中的各个方面的功能在时间上是永久性的、一成不变的,为了强调社会机制中功能的稳定性,回避了历史的发展和变化。而且,这种被"局外人"所持有的"功能主义"的学说与"局内人"所认为的自身文化或社会运作方式通常是有冲突的。"功能主义"的另一方面的局限还体现在,他们只承认人的行为对某一社会集团的积极作用,而不容许看到它的反面,也不考虑行为在社会意义中的既没有积极也没有消极的中性可能性。

在今天看来,"功能主义"作为一种学说的确是存在着很大的局限性和片面性。然而,音乐文化中所体现的各类功能现象、音乐文化的一些特殊的作用无疑是存在的。

笔者在肯特大学读书时,曾选修过一门美国宗教音乐的课程。米勒(Terry Miller)教授对这个内容做过多年的研究,他带着我们去参与了俄亥俄州地区的各种不同类型的教堂音乐活动。其中的一次印象非常深,那是一个黑人教堂,坐落在肯特大学以北的一个城市扬斯城(Yangstown),我们随着做礼拜的人们走进了教堂,参与者都身着色彩鲜艳夺目的服装,女士们还戴着被五颜六色的装饰品环绕的礼帽,连年少的小孩们都衣冠楚楚。礼拜

仪式在一种对我们来说是非常奇特的乐器组合下的音乐声中开始的，钢琴、管风琴、双排键电子琴、小号、萨克斯和一组架子鼓伴奏着 Gospel 合唱音乐，唱诗班在牧师半唱半吟、半说半喊的布道声中，带领着所有的人把音乐推向高潮。在持续了相当一段时间的音乐高潮声中，许多虔诚的信徒们似乎进入了身在人间、心在天堂的特殊精神状态。接下来的情形令我们惊叹万分。那天是洗礼日，初春的美国东北部依然极其寒冷，教堂旁边的小池塘上还结着不太薄的冰，只见人们七手八脚地将池塘冰块敲开，两个中年汉子在牧师的引导下走入了刺骨的池塘。突然，其中一人被牧师整个地按入冰水中，接着又是第二个，这就是他们的洗礼。这样的情景真是终生难忘。这个亲身经历带出了这样一个问题，这个礼拜活动是一个宗教仪式、一个旅游景点，还是一场特殊的音乐活动？凯默（Kaemmer）在他的《人类生活中的音乐》（*Music in Human Life*）中也列举了一个相似的例子。他对三个问题的回答是，这一情形包含了以上三方面的因素。

相似的情形也会发生在对美国印第安人“黑足”（Blackfoot）部落的“太阳舞”的理解上。对于一个局外人来说，这个舞蹈看起来纯属一个音乐活动，而事实上，一场“太阳舞”却是一次非常严肃的宗教仪式。对于许多美国观众来说，前往参加音乐会是一个社交事件，在这样的活动中，对于服饰、观看表演过程中的言行、幕间休息期间的邂逅、甚至音乐会节目单的设计等都有着一定的社会规范。这些例子体现的也就是我们所说的音乐的功能作用的基本问题。

音乐的功能作用普遍地存在于人类社会生活中，有的是当地和当事人刻意创造、寓意和追求的，有些是不经意中产生的，另一些是被旁观者所理解和认识的。虽然这些音乐功能作用现象普遍存在，但是，它们各自的独特意义和价值却是随不同的社会和文化的特性、依不同的个人的接受程度而千变万化。探讨音乐功

能和作用问题的目的在哪里？就在于我们不仅希望了解一种音乐形式或一次音乐活动是什么，而且，有意义的是来认识它们为人们提供了什么，它们是怎么样来为之工作的，进一步，也就是最根本的，是去解剖人们创造、寓意和追求的这种音乐功能作用为的是什么。

音乐的功能作用是多方面的，一种音乐活动或现象可以在同一时候和场合中表现出多种功能作用，而且这一音乐活动或现象又会因为在不同的社会和文化中表现为不同的功能作用。这里将这些不同层面和不同角度的音乐的功能作用归纳为以下几个方面，并分别进行论述。

1. 音乐的审美功能

在音乐文化的研究中，一个最重要的问题就是审美的观念及其与别的艺术之间的关系。然而，这一问题又是如此的复杂，它不仅涉及到不同的民族、国家、地区以及个人，而且与历史时间的变化、地理环境的不同有着密切的关系。音乐审美作为一种观念在世界各民族文化中间并不具有一般的意义，它主要使用在西方、亚洲的一部分以及其他一些地区。在西方，人们把审美视作为哲学问题来看待的，因此成为了美学。亚里斯多德、康德、黑格尔、叔本华等等都是西方美学的大家。从大量的西方美学文献中，我们可以看到的是，审美问题的探讨从不同的角度可以把它与艺术的、批评的、分析的、科学的、哲学的、历史的、心理学的、实验的、经验的、或者系统的等方法论联系在一起。研究者们对审美的对象又从客观的“外在之物”和主观的“内心意识”加以界定和规范。在西方，审美问题研究的范畴可以扩大到人们可能经验到的整个世界的表象。这是一个博大精深而又复杂难缠的领域。那么，对于西方文化来说，音乐的审美意义究竟是什么呢？这可能会是众说纷纭，但是，其中的一点大家是可以达到共识的，即主

要是对美的事物的感性认识，而不是对真或善的事物的理性认识，这也就是音乐审美的功能。一首小夜曲给予的思念，一首复调音乐创造的对话，一首奏鸣曲表达的矛盾，一部交响乐寓意的哲理，大多都是这种审美功能作用下的结果。虽然在这里加上了“思念”、“对话”、“矛盾”和“哲理”，但是这样的解释完全是因人而异的。西方文化中，在不少情形下，人们对音乐美的追求是非功利性的，也就是说，审美功能仅表现在音乐自身之中。这样的经验大多数从事音乐或爱好音乐的人士都会有，即在不知道作曲者是谁，不了解音乐作品所要表达的内容的情形下，我们可以将该音乐作品脱离任何具体的内容，客观的或主观的来对待。这时候的音乐作品是一个独立体，它本身具有生命力。我们的欣赏和愉悦是在纯粹的音响接受、生理反应、心理感受过程中完成的，这种审美功能的完成是建立在单纯的音符关系之中的。主副题的呼应、动机的发展、旋律的走向、经过句的连接、和声的进行和变化、对位的交织、音色的对比、音响的感受、节拍的变换、节奏的律动、结构的完整等等成为了音乐审美的全部关注的焦点。

然而，这种审美功能在别的民族文化中就不一定会发生。比如，对 Basongye 民族来说，每一首歌曲的意义都极大的取决于它的文化背景，它们是文化观念化的产物。在西方文化中，只有非常少量的音乐作品是匿名的，而在 Basongye 文化中大量歌曲的作者是不为人们所知的。尽管作者是匿名的，然而，在聆听音乐的过程中，Basongye 民族从来不可能脱离每一首歌曲给予的特定内容或意义。他们不仅熟悉拥有的所有音乐，而且对每一首具体的歌曲也了如指掌。比如“战争歌”、“生育歌”、“交际歌”或“长眠歌”等。他们从不脱离歌曲的特定具体内容或抽象地来理解音乐，因为他们的观念意识不允许他们这样做。这并不是一个“好”或“坏”的划分，而是，音乐就是他们生活的不可分离的一部分。离开了具体生活的背景就没有了音乐，没有了音乐，生活也

就失去了它一部分的意义。这样的情形同样发生在北美印第安人 Flathead 部落中。

2. 音乐的娱乐功能

音乐的娱乐功能存在于所有的民族文化之中,音乐的这种性质在非西方社会中表现得尤为突出。娱乐的一个主要的具体形式就是游戏,在许多非洲或中东地区的民族中,音乐活动往往表现为游戏性质。由于这样的音乐游戏在很大程度上是与特定地区的人们的行为相关联的,它不具有明确的实用意义。具体说来,它不是为了获得生存的需求,因此它所具有的功能成为了文化表达的一部分。非洲津巴布韦的马昭纳人中有一个词 Mitambo,指的是一种精神财富的礼仪。尽管在字面上它具有宗教的含意,但是,由于 Mitambo 来源于另一个词 Kutambo,意思是"进行游戏"。所以,当音乐被运用于这一活动时具有了游戏的娱乐功能,也因此,马昭纳人在这种精神财富的礼仪中所使用的歌曲内容是非宗教性的。在阿富汗,男人主宰社会,他们把结婚中的多子多孙仪式和女人生产男婴的分娩看作为娱乐活动,为此,人们在这样的场合中来演奏音乐。从而,音乐成为了这种特定情形下的娱乐手段。

音乐与游戏的关系在许多民族的文化活动中集中体现在儿童音乐活动中。著名民族音乐学家布莱金(Blacking)注意到,在非洲文达(Venda)民族中,儿童在一种音乐游戏中扮演成年人,通过游戏来学习和实验成年人的角色,来掌握成年所具有的技能。这些儿歌表现了儿童们掌握音乐材料的自信,在下意识中学习了文达音乐的基本原则。在游戏中,他们操练如何正确地在适当的地点和时间里表现音乐,从而来表达他们对自己社会和文化的鉴赏。[3]

3. 音乐的交流表达功能

音乐的交流表达功能将涉及到音乐语言的性质问题。我们经验到,也认同音乐具有交流、传递“信息”的功能。然而,音乐的“信息”是什么呢?是感情、思想,还是有具体的指向?音乐的“信息”又是怎么样传达的呢?传递音符的高低、旋律的形态、音色的变换、节奏的缓急,还是音响带给我们的联想?进一步的问题,音乐的“信息”向谁传达?传达者和接受者之间是否有共识的语汇?“信息”传达过程中是否受到时间、空间、民族、文化的制约?最困难的问题大概是,为什么人类已经具备了如此复杂的语言系统,依然需要以音乐来作为交流的媒介?果真人类生活中存在着连语言都说不清道不明的感情和思想?

人们已经逐渐认识到,音乐并不是一种世界性的语言。说音乐是一种语言是因为它具有表达的功能,然而,无论是表达感情、思想,还是文化,这种表达的功能是深深地扎根于产生某一特定音乐语言的社会和文化土壤之中的。离开了造就它的土壤,就如语言脱离了它的语义环境,失去了表达、被理解和交流的可能性,因此,音乐作为语言也就不存在了。

音乐的交流表达功能广泛地体现在音乐作品和人们的生活中。西方古典音乐体裁中,赋格曲是一种比较抽象的音乐交流表达功能的形式。主题和答题在整个音乐完成过程中始终是处于对话式的状态,类似语言表达的形式将音符、旋律、调性和音乐结构之间的交流转化为听众与作曲家和演奏者之间的沟通。奏鸣曲的主题副题可以被看作是阳阴性格对比的象征,但是,从音乐表达的意义上看,它们同样具有交流的性质。构成呈示部主题副题的那些动机在发展部中不断地改变性格和形象,从而把音乐的表达推向高潮,当主题副题重新出现在再现部时,它们的形象在另一个层面上得到再一次的映照,成为了语义上的重复意义。奏

鸣曲式中的矛盾和解决无疑是音乐形象人物化、社会化的表达,它是音乐的交流功能高度抽象的结晶。

在有些民族中音乐的交流表达功能是直接而具体的。比如,再举美国印第安人"黑足"族的例子。在印第安人的文化中,音乐不是一种审美对象。对他们来说,音乐的作用是实用的。其中之一是"医术礼仪"音乐,"黑足"族相信音乐可以帮助治病。因为他们认为,病痛不是一个生理的问题,而是灵魂暂时错位的结果,通过神的帮助就能将心灵归回其正常的状态。因此,音乐最重要的功能便是与神的交流对话。

情歌、山歌、劳动号子,以及说唱音乐都是音乐的交流表达功能的形式。中国少数民族的高山、佤和苗族所使用的木鼓音乐是另一个音乐交流表达的典型例子。秦序在其《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》一文中叙述到,许多地方高山族木鼓以通讯为唯一的功能。佤族木鼓首先也是一种信号工具用于报警、军事以及重大的集体活动。苗族鼓也用于通讯,平时不允许乱动,遇到祭鼓或战斗时,用来传递信息召集群众。鼓声的缓急强弱都有规定,一声为有事召集,二声为催促,三声为立刻开会,这称为"击鼓三通"。[4]

非洲的鼓中有一种叫做 Talking Drum,即说话鼓。这种鼓的功能就是替代语言来表达和交流人们日常生活的信息。人们对这种鼓的节奏长短,鼓点多少,鼓声强弱等都有类似语汇和语法那样的规定。然而,每个地区、家庭或个人有专门的说话鼓的 Code(密码),使得鼓乐具有民族性、地区性、家族性和个人性。

4. 音乐的象征功能

严格地说,音乐的象征性和音乐的象征功能是有区别的,前者强调的是音乐符号的接收者对某一动机、旋律、作品或音乐活动的体验和感受,在很大程度上,这样的体验和感受是经验性的,

在不少情形中,它更是特殊化、个人化、非一般意义的。后者注重的是音乐符号被赋予的寓意,符号创造者在对某一事物或现象进行音乐象征化的过程中起着至关重要的作用,这种象征化过程是自觉的、有目的性的。对于符号接受者来说,他对特定符号的理解在很大程度上是认识论的。因此,在一定范围内,音乐的象征功能具有一般的意义。

为了便于阐述和理解,拿一个非音乐的例子来论述。交通信号是一个象征体系(Index 标志和 Symbol 象征的结合体),也可以说是一个结构(符号学和结构主义有着极其密切的联系)。红灯表示停止,绿灯表示通过,黄灯是绿灯转换到红灯之间的短暂过渡,表示缓行、准备。这是一个交通运作的结构和法则,这个结构和法则是象征功能的典型。红,原来并不代表停止;绿,也不表示通过;黄,就更不是缓行、准备的意思。由于鲜血是红色的,从红色转换到鲜血,再延伸到危险,直到停止。森林草原是绿色的,把森林草原总结为绿色,再象征为和平,一直发展为通过。黄色是中性色彩,是红绿之间的过渡色,因此而成为缓行、准备的意思。显而易见,这三种颜色运用于交通信号系统是完全被自觉的、被寓意的、有目的象征化了的,是人们为了规定一个世界意义上一致认同的交通法则而人为创造的。所以,这样的象征功能是认识论的,而不是经验性的(当然人们是在不断吸取教训的基础上建立起这套交通法则的。但是,现在人们对它的功能和象征的认识已经不再是经验性的了,而是教育、学习的结果)。

象征功能不仅是认识论的,而且还具有社会、政治和文化的性质。再以交通信号为例。红黄绿灯的结构、象征及其功能是在世界范围内成为公约的了。然而,在"史无前例的无产阶级文化大革命"期间,曾有人提出过这样的建议,要将交通信号的红黄绿灯的结构、象征及其功能颠倒过来,理由是红色是革命的象征,黄色是颓废、腐朽的象征,绿色是小资产阶级情调的象征。尽管

这个大胆的"革命性建议"并没有真正实施,但是,从这个例子说明了象征功能中所体现的社会、政治和文化属性。

音乐上所体现的象征功能同样具有社会性、政治性和文化性,这种特性是脱离了现实,从实际生活中抽象出来的形而上学的。还是以中国南方高山、佤、苗等族木鼓的音乐功能为例。这些少数民族的木鼓在音乐的象征功能上可以体现在以下几个方面。1)氏族、权力象征功能。木鼓的使用规定只能由氏族、村寨的首领掌管,一般人不许动用。苗族祖鼓被送进山洞后,小孩学鼓声和敲击竹木都被禁止。佤族和苗族以鼓房的多少来安置寨子的头领,因鼓设事,体现了与现实关系的倒影,母鼓由集中起来的权力的一部分成为权力的象征。2)祖先象征功能。祭鼓节是这些民族中规模最大的祭祖活动。人们将木鼓与木雕的祖先形象并置进行祭祀仪式。3)财富象征功能。制作木鼓,建造鼓楼,举行祭鼓节都成为当地民族的财富象征,因为这些都得花费很大的财力。佤族制作木鼓的过程就是一个全寨性的宗教活动,人们将要停产多日,杀猪剽牛、通宵歌舞。这样的耗资行为的财富象征也会转化为具有震慑潜在敌人的意义。木鼓极其关联的活动所体现的财富象征一般是集体性的,但是也在一定范围内形成了个人私有财富象征的意义。有的因为没有能力显示财富,害怕祭不起祖宗而卖掉木鼓。4)这些地区的木鼓也还具有生殖的象征功能。佤族不仅将木鼓分有"男""女",而且还制作成生殖器官的形状;苗族祭鼓仪式中就有生殖象征的舞蹈。[5]

5. 音乐对社会、宗教、政治和文化的功能作用

音乐对社会的功能作用是一个笼统和过于广泛的说法。具体地说,在音乐与文化的关系上,主要的关注点是音乐对社会稳定、整合的功能作用。具有明显和强烈社会意义的歌曲和音乐大量地存在于不同的民族文化中,这些歌曲和音乐对于人们的行为

规范、集体团结以及个人的成长都具有强有力的作用。在文章开头部分所论述的安达曼人舞蹈的功能和秘鲁安第斯排箫音乐的社会价值都是音乐对社会的功能作用的典型例证。“移风易俗，莫善于乐”是中国孔子的音乐社会化功能的集中体现。他把音乐的这一功能提升到一个非常的高度来认识，认为音乐具有改造不良社会风气、改变社会陈规陋习的功能作用。而且，孔子的“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”的观点不仅体现了音乐具有反映社会情感、社会心态和社会精神的功能，能协调、团结人的关系，而且更是对社会和国家的稳定起着重要的作用。(6) 在先秦诸家中，墨子、荀子、庄子、商鞅以及吕不韦等都在他们的著述中对音乐的社会功能作用给予特别的强调。在西方社会中，早在古希腊的毕达哥拉斯学派、哲学家柏拉图、亚里斯多德也都对音乐的教育意义，同样也就是社会教化功能进行过大量的阐述。以后的发展，到了卢梭、康德、黑格尔以及汉斯立克无不强调音乐的社会价值。

在大多数民族和文化中，宗教信仰仪式总是和音乐活动结合在一起的，在某些场合中，没有音乐的参与，宗教的信仰也就失去了价值。所以，音乐对人们的心智和精神世界的活动起着非常重要的作用。音乐表现宗教内容的作品存在于各个民族文化中，西方的格里高利圣咏、经文歌、亨德尔的《弥赛亚》、巴赫的“弥撒曲”、莫扎特、贝多芬以及后人都一直醉心于创作的《安魂曲》都是宗教题材的音乐作品。宗教音乐不仅影响西方音乐历史的发展，而且也还影响了作曲家个人的艺术生涯和生活、生命。

巴基斯坦有百分之九十五的人是伊斯兰教徒，所以有“清真之国”的称谓。也因此，信仰是人们生活和生命中的主要内容。在巴基斯坦国徽上用国语乌尔都文书写的格言中说：信念、同一、戒律。在“清真之国”里，信仰几乎占据了伊斯兰教人们的所有的时间和空间。伊斯兰音乐的形成是与它的宗教、信仰和文化的

诞生同步的。我们在大量的巴基斯坦音乐里可以听到这样的语句,有一首歌“我的灵魂”,歌词中唱道:“真主阿拉,您的光辉无处不在,您的形象无处不见,您的存在是生命的证据,您的身躯是真理的胸膛,您是生活的秘密,您是伊斯兰的希望。”

笔者在肯特大学曾选择了一个美国黑人的教堂作为“田野调查实践”课程的研究考察内容。通过对这个“田野”调查,我的感受很深。这个黑人教堂的礼拜仪式完全是在音乐中进行的,牧师的布道和教徒们的应答都是以音乐歌唱的方式来完成的。除了相互问候和用餐之外,整个礼拜天都在演唱中度过。对他们说来,没有了音乐就等于没有了礼拜,没有了歌唱就没有了上帝与他们同在。在他们看来,音乐不是像我们所说的那种艺术的东西,而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语言”。通过这样的“语言”,他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得,人类之所以有音乐,不是用来“欣赏”的,而是信仰的一部分。音乐是上帝给予的,只有音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的距离。他们一再强调,因为是音乐才有了他们的信仰。为了增强音乐的能力,他们也时常进行音乐训练。然而,排练期间,他们的活动是声音的劳作过程,而到了礼拜天的礼拜堂里,他们的声音便成为了宗教和文化。

音乐与政治更是有着紧密联系。从许多民族的文化活动中,我们看到,音乐在政治上的功能作用一方面体现在一个群体反对另一个上,另一方面体现为巩固国家政体的稳定和团结。艺术和政治都是文化的一部分,相互间的促进作用是不可避免的。孔子音乐思想的集大成者《乐记》可以说是在理论上对音乐的这种功能作用充分肯定的范例。《乐记》开篇“乐本篇”的第一自然段中就提出:“治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀于思,其民困。声音之道与政通矣。”从具体作品来说,美国印第安人的《战争舞》、巴西苏亚人表明部落身份和联络村

寨的歌曲、中国古代刘邦以“楚歌四起”战败项羽、人们唱着冼星海的《黄河大合唱》进行抗战，以及肖斯塔科维奇为抗击纳粹所作的《第七（列宁格勒）交响曲》等都是音乐对政治的作用的积极体现。

拉丁美洲西印度群岛和加勒比地区的一些国家的人民非常关心国家大事。因为多年来在他们的土地上殖民者不断轮换，国家的机构不断更改，社会长期不稳定，一种要求民族独立、社会安定、权利保障的心理使得人们普遍地参与政治。西印度群岛的特立尼达是一个典型。在那里，由于这样的一种意识和活动，在音乐上形成了一种特有的形式和风格，叫做卡利普索（Calypso）。几乎所有的卡利普索歌曲的内容都与社会和政治的问题有关。但是，这些内容不是消极的，而是积极的。拉丁美洲音乐中的另一种歌唱形式叫雷盖（Reggae）。雷盖音乐中有一个非常出名的音乐家博伯·马利（Bob Marley）。马利被称为是雷盖音乐之王，非常成功的音乐家，拥有被社会爱戴的地位，拥有成千上万的观众和听众，拥有豪华无比的别墅，也拥有一个美满幸福的家庭。但是，雷盖音乐和拉利普索一样，也是政治内容较强，批评社会问题，责难政治问题等。这样一来，不同政见的集团对马利的音乐，尤其他的民众号召力怀恨在心。一次，在他家乡演出后的第二天，马利和他的经纪人以及一家人在家中商量是否出席几天后的另一场具有政治倾向性的演出。突然，机枪声大作。马利的经纪人当场中弹死亡，马利和他家人全都中弹，极其幸运的是，都没有致命。马利没有因为这次可怕的事件而停止演唱，他的歌声一直持续到他去世。

人类学家梅利亚姆（Merriam）在其著名的《音乐人类学》（*Anthropology of Music*）一书中这样论述到，如果说音乐允许情感的表达，提供审美的愉悦，可以娱乐、交流、唤起生理反应，对社会的整合、社会机制和宗教仪式的合法性具有加强作用的

话,那么,很清楚,音乐对文化的延续和稳定起着重要的作用。在这个意义上,音乐的这种功能作用不会弱于文化的其他任何方面。相比之下,文化中别的因素并不具备音乐所具有的情感表达、审美的愉悦,可以娱乐、交流、唤起生理反应等功能作用。音乐作为历史、神话和传说的媒介,通过教育的传递,对文化的延续和稳定起着至关重要的作用。(7) 这方面的例证非常多,不再一一列举。

结束语

魏景元四年(263)深秋的一天,一位死囚慢慢走向建春门外东市。在洛阳城上空弥漫着阴冷的云雾下,在人群中透出的千百道叹息的视线中,他走向死亡。不! 事实上,他正从容不迫地步入另一个世界。行刑时间已经接近,他向前来诀别的兄长手中接过一张古琴,盘膝席地而坐。琴弦发出的琴音时而带来了沉思,时而划破死寂的气氛,抑扬顿挫、舒缓疾速,一曲幽愤激昂,感天动地,惊鬼泣神。曲终,犯人长叹一声:"《广陵散》于今绝矣!"(8)

死囚为谁? 正是"竹林七贤"之一的嵇康也。

以上的故事是史实还是传说并不重要,有意义的是它给予我们对音乐的功能作用的认识和理解的启示。

---

(1) 刘易斯·托马斯:《细胞生命的礼赞》。湖南科学技术出版社,1998 年 12 月,第 77 页。

(2) John E. Kaemmer: *Music in Human Life*. Austin: University of Taxes Press, 1993, pp. 23 - 24。

(3) 同上,参阅 pp. 152 - 53。

(4) 秦序:《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》(上),载于《中国音乐学》1987年创刊号,第105页。
(5) 同上。第110-12页。
(6) 详见曾遂今:《音乐社会学概论》,文化艺术出版社,1997年,第6-7页。
(7) Alan P. Merriam: *Anthropology of Music*. Northwestern University Press. 1964, p. 225。
(8) 林友仁:《嵇康》,载于钱仁康主编《十大音乐家》,上海古籍出版社,1991年,第55页。

(原载《音乐艺术》,1999年第4期)

二十一世纪中国音乐研究走向何方？
——“中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会”综述

“中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会”在香港中文大学崇基学院院长李沛良教授的“前言”论述中拉开了帷幕：

> 现在踏入21世纪，在中国音乐研究领域，我们是否能够进一步探究出真正适合中国音乐多元属性及内涵的理论概念和方法？经过上一个世纪的努力，中国音乐的研究又有哪些关键性急需解答的问题？为了探讨及解决这些问题，香港中文大学音乐系，连同中国艺术研究院音乐研究所，以及中国传统音乐学会，发起并组织了国际学术研讨会，主题是“中国音乐研究在新世纪的定位”。香港中文大学崇基学院是香港历史上第一个重视并从事中国音乐的教授及研究的学府，我们就以此研讨会作为庆贺崇基学院金禧校庆活动的第一个项目。
>
> 谨在此祝愿中国音乐不断有新的发展，与世纪各国的音乐共同照耀人间，为全人类带来温暖、和平与希望。

2001年1月5日至12日在香港中文大学崇基学院举行了“中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会”。与会代表包括中国大陆、香港、台湾以及美国、澳大利亚和英国的学者近百人，参加学术研讨会发言的学者70余人。学者们从不同的角度、不同的层面对中国音乐研究在新世纪的定位的问题进行了讨论。

会议的论题涉及几个方面的内容：

一、中国音乐研究的理论、概念、方法与学科建设

这一专题的讨论旨在对20世纪自王光祁以来的中国几代音乐家以及海外民族音乐学学者在中国音乐史学、中国传统音乐研究、民族音乐学、音乐美学等领域的不同阶段所遵循、采用的研究方法、观念、学术取向等进行多方位的探讨与总结；并展望中国音乐研究在21世纪经济全球化趋势下将会遇到的挑战。

罗艺峰（西安音乐学院）为研讨会的第一个发言者，他在其论文“民族音乐学‘全观法’与‘文化全元论’：试论21世纪中国音乐学的方法论问题”中提出，音乐是与民族整体的文化有着复杂的、多层面联系的文化事像，离开了“文化”和“比较”的一般观念以及民族音乐学中关于“传播与适应”的问题，离开了对于思维逻辑的掌握，离开了建立在价值无涉的经验认识和价值关联的人文关怀上的哲学方法，离开了全人类普世文化的“全元论”和民族音乐学“全观法”立场，我们就无法进行自己的工作。然而，置身于全球化历史进程当中，并面对网络化方式可能带来“一体化”范型，仅仅“护守传统”或者“全盘引进”的中国音乐学研究，都必须搬出一个姿态，以重新调整自身反战的策略，提出构想。韩鍾恩（中国音乐研究所）以在寻求“可感知物”的实践活动的同时，再寻求“可陈述物”的理论基础，并且使作为历史的“元叙事”所说和作为逻辑的“元意义”所在得以真正互动的观点，阐述了

他的"全球化历史进程与新世纪工作界面——21世纪中国音乐学学科建设的策略与构想"。

在人文和社会科学研究中,20世纪后半叶出现了后现代主义思潮。后现代主义对理性主义和现代主义提出挑战,对许多传统观念和现存理论持怀疑态度并加以诘难。杨沐(澳大利亚)的论文"后现代时期的音乐研究方法论思考点滴"引起了代表们的极大关注,他在文中讨论了音乐研究方法论中的现代主义与后现代主义、音乐的社会文化研究与形态研究之间的关系和在理论建树方面"破"与"立"的关系,以及对待新、旧理论的态度几个互相关联、难以截然分开的问题。

乔建中(中国音乐研究所)受到著名考古学家苏秉琦在《中国文明起源新探》中提出的"中国考古学文化区系类型"的启示,提出了"中国音乐学文化区系类型研究刍议","刍议"对建立中国音乐学文化区系类型的研究系统提出几方面的工作准备:1)建立一套相关研究成果的文目索引,2)参照"中国考古学文化区系类型"理论模式及规范原则,进行一些典型抽样调查;3)探讨学理,初步建立有关中国音乐的文化区系类型学说的理论框架。乔文强调,"文化区系类型"理论的意义在于可以强化我们对中国音乐文化的整体性认识,而且可以改变以往中国音乐学研究中历时(史学)与共时(民族音乐学)分离甚至隔膜的状态,促使其相互渗透和转换,从而使它向深度发展。

民族音乐学的基本规则之一就是要实现作为一门能够包含所有音乐的学科。虽然大多数学者认为民族音乐学应该是一门对全人类都具有价值的以及实用意义的学科,但是,对一些亚洲或者其他非西方国家的学者来说,他们既反对民族音乐学中保留的西方民族中心主义因素,又重视西方学者研究"异文化"音乐的方向。因此,美国及欧洲所称的Ethnomusicology这门学科是不是合适于非西方的学者?我们怎么样能够把民族音乐学的国际

性的理想与一个地区的独特的音乐特征及学术传统结合起来?韦慈朋(香港)认为这是一种"民族音乐学亚洲化的挑战"。

阐明理论、规范概念和明确方法是建立和完善一个学科及有关分支学科的基础,对于这些问题的广泛和深入的探讨有利于学科的定位和发展。音乐考古学作为音乐学中的一门子学科无疑具有非常重要的价值,然而它的定位是什么?它与一般考古学是什么关系?怎样从音乐学的角度来规范考古学?方建军(西安音乐学院)就这些问题从研究对象、学科属性、实物考察、音响测试、模拟实验、综合分析等方面,对"中国音乐考古学的学科定位与研究"提出了自己的构想。王子初(中国音乐研究所)强调"音乐考古学的基础理论"中最基本的概念是,考古学是根据古代人类活动遗留下来的实物史料研究人类古代情况的一门学科,它是历史科学的一个部门。音乐考古学则是根据与古代音乐艺术有关的实物史料研究音乐历史的科学,是音乐史的一个部门;同时,音乐史属于艺术史,也是历史科学的一个专门分支。

乐律学是与中国音乐史学有着紧密关系的另一个子学科,乐律研究的总结对于中国音乐研究在新世纪的定位具有重要的意义。陈应时(上海音乐学院)从古代的乐律研究、20 世纪的乐律研究和新世纪的乐律研究三个层次,进行了"乐律研究的回顾和展望"。新世纪乐律研究的新进展将体现在三个方面:1)乐律学的概念和范围将有所扩展,2)古代乐律文献整理、辑佚、点注、校释、解题、今译等工作需有全面展开,3)四大集成的出版将为乐律研究提供大量传统音乐作品的实例,对新世纪的乐律研究倾注新鲜血液,从而把乐律研究推进到一个新的高度。与乐律研究相关的是乐调的研究,崔宪(中国音乐研究所)从习惯用法中的调、调与七声和五声、与五声和七声相关的调几个方面进行了"释'调'"。

中国音乐研究学科建设中无疑将涉及对音乐自身认识的一

系列有关的音乐美学问题。其中,音乐的本体论问题,也就是音乐存在方式的问题,是音乐哲学美学的第一性问题。修海林提出"'乐本体'与'音本体':中西音乐学的分水岭"是一种关于音乐本体认识上的理论分型,通过对这一音乐学研究的基础理论的探讨,对无论是处于共时状态还是历时状态中的人类音乐活动,都可以在一定程度上有深度地、立体地揭示某些音乐现象的本质或规律,从而形成对历史活现实音乐生活的更深入的认识。费邓洪(广东省当代文艺研究所)从"重心需要转移的音乐内容之研究"提出,我们紧迫的任务是在不低估"显内容"研究的重大成绩和意义的同时,必须看到其理论到实践日益暴露的局限和弱点,有意识地将重心转移到对深藏的"隐内容"的研究上来,将"隐内容"所显现的生动的音乐审美现象放到本应归属的审美心理学的基座上予以审视和把握。藏艺兵(香港中文大学)在"乐在其中——对音乐行为过程的人类学阐释"中认为,对于音乐行为过程的研究是生命和艺术本质的要求,因为人在音乐行为过程中起着主导作用,而且艺术应该是人性尊严和良知的体现。

陈铭道(中国音乐学院)以"欧洲音乐学作为知识:他的理论和写作"为论题,呼吁当新的学术时代来临的时候,通过检讨欧洲音乐学的历史,警惕现代化陷阱的同时,要警惕欧洲音乐学的陷阱。他认为,中国的西方音乐研究应该明白欧洲音乐学学科理论在思维范式上的遗漏和在研究上的不足,欧洲从来不是一个统一的大陆,在这块土地上的人们生活在不同的文化传统中,如果忽视这一点,就会陷入盲目的世界主义幻想中,把欧洲当成世界,把欧洲音乐当成全人类音乐的典范。

中国传统音乐既是根植于古代社会的一种历史文化,又是经历了现代文化变迁的一种当代文化。怎样认识这种文化的历史特性?它在现代文化变迁中发生了什么样的变化?它在当代中国音乐文化结构中处于何种地位?薛艺兵(香港中文大学)对于

这些宏观问题,提出了“中国传统音乐文化的处境”的理论阐释。他认为,“旧民主主义革命”和“五四”新文化运动与“新民主主义革命”和“文化大革命”这两次社会革命和文化革命对中国音乐文化产生了关键影响;当代文化处境中的中国传统音乐表现为上层传统的“文化排斥”与“文化萎缩”,同时也涉及到“边缘文化”对新“主流”的文化排斥、民间音乐的“原生性”和民间音乐作品的“经典化”等问题。仪式音乐一直是民间传统音乐中的重要内容,它所涉及到的有关信仰、象征、理念以及有关联的生活习俗都是仪式音乐活动中的主要部分。仪式音乐的研究对于了解、认识和保存中国传统音乐具有非常重要的意义。因此,仪式音乐研究也成为了中国传统音乐研究中的一个长远工作。为了使研究更为深入和完善,曹本冶(香港中文大学)在总结以往实践经验的基础上,提出了“仪式音乐研究的理论定位及方法”。他认为,信仰(包括概念和认知)、仪式行为、仪式的音声三部分是研究艺术音乐的主导理论结构模式,结合这一理论模式,在实际运用上配合“远近”、“内外”和“定活”三个基本性的两极变量的思维方式,是研究中国信仰仪式音乐的理论方法基础。

在音乐理论研究中,一些具有共同学术思想基础、研究领域及特色,从而形成了一定核心人物为代表的学者集体,这样的集体可以称之为学派。高兴(山西大学)就“二十世纪中国音乐学研究中的杨荫浏学派”为内容,对这一学派的形成、发展和特征,以及该学派的学术思想对新世纪中国音乐学发展的启迪进行了论述。

学科建设中的一项重要的工作就是对资料的梳理。如何用现代的观念和手法来整理和管理音乐资料,将对中国音乐在新世纪的发展有着非常重要的意义。萧梅(中国音乐研究所)提出了“无墙的博物馆——网络时代的中国音乐资料建设”,从音乐数据库建设的构想出发,以《中国佛教音乐数据库分类格式》、《中

国艺术研究院音乐研究所陈列室文档管理系统》和《中国乐器数据库(样库)》为例,对网络时代的中国音乐资料建设问题进行了讨论。

二、中国音乐的传承与变迁

该论题涉及中国音乐研究诸多领域,范围包括:传统音乐形成、发展与特定自然、社会、历史之间的内在关系;新的社会人文环境对传统音乐传承、生态格局的潜在影响;20 世纪专业音乐教育对中国传统音乐传承与变迁的影响;研究者对音乐变迁的看法与局内人对同一问题的看法之间的差别;中国传统音乐作为一种蕴藏丰厚的文化资源对新一代中国作曲家所具有的特殊的标志意义等。

20 世纪所发生的中西文化之间的各种关系,在深度、广度和速度等方面都是空前的。学堂乐歌运动将西方音乐引入了普通教育课堂,只用了大半个世纪的时间,西方音乐占据了中国的音乐教育以及专业创作和表演领域等前沿阵地。刘勇(中国音乐学院)从传统音乐的本质和非本质方面、本质方面的稳定性和非本质方面的易变性的原因、变化与稳定的关系等“论中国传统音乐的易变性和稳定性”,阐述了一个世纪以来,我们的传统音乐的确受到了严重的冲击,但它的本质方面依然是稳定的观点。“易变”和“稳定”是传统传承和变迁中的两个方面,这两个方面都将以具体的音乐形态和功能表现出来。田耀农(中国艺术研究院研究生部)“论中国音乐在功能转化中的形态变迁”把中国音乐的功能概括为实用性和听赏性两大类,实用性音乐向听赏性音乐转化是按照由民间入宫廷、低俗化高雅的方式实现音乐转型的变迁,而听赏性向实用性转化则相反。民间音乐和社会主流音乐互动共进所构成的螺旋式双向循环是中国音乐形态变迁的基

本模式。中国传统音乐的传承和变迁在很大程度上体现在老传统和新传统的矛盾碰撞之中,杨红(中国音乐学院)认为,中国音乐要保持的是一种生命力的肌体,更新的则是延续生命运动的表现,二者要统一。杨文"从民族器乐的发展谈起",对民族器乐的创作意识的觉醒、创作样式的选择、器乐形式的拓展、表现形式的蜕变、传播行为的直面性传播方式的多媒性等进行了具体分析,论证了"中国音乐的老传统与新传统之变异"。

"同名异实"和"同实异名"是音乐文化传承和变迁中常见,但又是复杂的现象。周吉(新疆艺术研究所)通过列举大量的乐器命名称谓,对"新疆各民族传统音乐中的'同名异实'和'同实异名'现象"进行了论证,他指出,在我们对于某国家、地区、民族的音乐进行剖析、介绍和比较研究的时候,一定要以音乐文化的本体的实际为依据,而决不能仅凭乐器、乐象、乐曲的名称"望文生义"。乐器、乐象和乐曲的消失、产生和变迁是音乐文化发展中的自然现象和规律,新疆是这样,蒙古也是这样。乌兰杰(中央民族大学)以山林狩猎文化时期的乐器口簧、草原游牧文化时期的乐器火不思、马头琴为例,提出"蒙古音乐时代风格变迁与乐器进化刍议"。"刍议"以蒙古人音乐审美意识的变化为纲,从新的视角审视了蒙古一些乐器兴衰绝迹的历史轨迹。毛继增(中央民族大学)根据自己多年对西藏"囊玛融汇其他民族艺术成分的艺术经验",分析了囊玛的"融汇"表现在乐队构成、音乐风格和韵味的多姿多彩之中的汉族文化因素,总结了"化合而非混合、渐变而非突变"的音乐文化传承和变迁的现象在囊玛艺术中的体现,"化合而非混合"使外来艺术经过改造而融为自己的血肉肌体,"渐变而非突变"在人们心理承受力的范围内不断演进,这就是囊玛音乐艺术吸收外来艺术成分的宝贵经验。

随着改革开放,大部分少数民族地区走出了贫瘠,正朝着相对富裕的方向发展。在这个发展进程中,旅游业逐渐成为了许多

少数民族地区的支柱产业，同时也对这些地区的传统音乐的传承和发展产生了积极的影响。桑德诺瓦（中央音乐学院）对“旅游开发对中国大陆少数民族传统音乐所产生的重大影响”作了具体分析和归纳。旅游、商业、城市化的现代生活内容使得传统音乐的含义和功能发生了变化，李莘（中国音乐学院）考察了丽江城市纳西人的音乐生活状况，以及参照北京成立的纳西人的音乐生活情形，论述了“城市中的纳西人：音乐文化的适应与变异”，探讨了城市纳西人在走向现代化和城市化过程中，如何保存、阐释和生产文化，以及文化与经济及主流文化之间的关系等问题。“民间乐社与经济供养”是一个典型的音乐与经济关联的课题，张振涛（香港中文大学）以南高洛乐社为“田野”基地，对该社所保留的碑文中的有关集资、募捐、赞助等与演出有关的经济账目进行了调查、分析，从大量的账目数据充分反映了民间乐社与经济的关系。另一个有趣的现象发生在“花儿”的传承和变迁问题上，马玉宝（青海省音乐家协会）在“‘花儿’研究的基本问题”中指出，由于大众媒介的介入，“花儿”的原生状态的特征受到了损害，造成了“花儿”失去了地域特征、民族特征，以及丢失了原有的伦理传统，使之成为了现代经济社会中的“快餐”文化中的一种。

传统音乐的变迁和传承中体现出来的音乐文化经济化、商业化、城市化、大众媒介化，以及现代化现象，在很大程度上涉及了音乐与社会的关系，因为音乐和社会从来都是紧密不可分离的。以音乐与社会为研究立足点的20世纪音乐社会学，就是在这样的物质基础上产生的。那么，当我们迎来了21世纪的时候，新世纪的音乐社会学的责任在哪里？曾遂今（中国音乐研究所）对“世纪之交：音乐社会学对象观念回顾与学术展望”进行了论述，他指出，20世纪音乐社会学表现为社会成因观、社会作用观和阿多诺的双重对象观，而在21世纪的历史时代里，音乐社会运动观

将作为一种新的观念来推动这一学科的发展。音乐社会学所涉及的问题包括社会音乐生产、社会音乐传播、社会音乐商品、社会音乐职业，而且也涉及社会音乐人文环境方面的问题。社会人文环境对音乐的传承和变迁起着非常重要的作用。四位代表先后就古琴音乐如何在新的人文环境中的传承和变迁问题展开了深入的讨论，“社会人文环境对文人音乐音律观念的影响：从古琴徽位谈起”(李玫，中国音乐研究所)、“20世纪50年代以来琴乐文化的变迁：从古琴进入音乐学院说起”(杨春薇，香港中文大学)、“社会人文环境的变迁对古琴音乐的影响：从20世纪后半叶的古琴音乐创作看古琴音乐文化的流向”(闫林红，中央音乐学院)，以及“新的社会人文环境对古琴传统传承方式的影响”(王建欣，天津音乐学院)分别从各个角度对环境与古琴音乐的关系进行了论述。与此同时，吴文光(中国音乐学院)也以古琴为立足点提出了“中国传统音乐符号的重建：理论、目的与方法”。人文环境对音乐的影响体现在各个方面，孙凡(武汉音乐学院)以道教音乐为例讨论了“现代人文环境中的‘十方韵’”是如何受到经济社会的影响，使得“十方韵”具有了某些商业化的倾向。佛教音乐的传承也同样遇到类似的问题，杨秋悦(中央音乐学院)对“梵呗《戒定真香》研究：从‘早晚课颂’看佛教音乐的中土化”，说明了在文化传播和接受的过程中，特定的历史和文化传统，以及特定的人文环境将直接影响到音乐的变迁和传承，而且从今人的眼光来看已经形成的汉化佛教音乐，可以探寻出佛教音乐创立者的初衷、历史中形成的仪轨、固定仪轨与音乐的关系，以及修持者对它的态度和审美体验。研究音乐文化的传承和变迁还体现在怎样理解国外的中国佛教音乐功能和含义，蔡璨煌(英国牛津大学)根据自己的实地考察，提出“在英国的‘中国’佛教音乐是谁的？论研究音乐和人们之间‘关系’的重要性”。他的论述不仅让人们从另一则面看到新的社会人文环境对传统音

乐的传承、生态格局有着潜在的影响，而且更可能使我们对现有的研究方法及立场产生新的质疑，这些质疑可能成为理论突破的关键。

历史传统的发展、社会结构的变迁、人文环境的差异，以及人们思想意识的改变，对传统音乐传承的影响是巨大的。影响有积极的因素，也会有消极的成分，这些因素和成分使得传统音乐的传承出现了多种形式。齐琨（中国艺术研究院）对"徽州祠堂礼俗音乐研究"，她指出，在当前徽州的社会人文环境中，礼俗音乐仍然具有传承的可能性，只是其形态出现了多种变体，传承体系中也已打破了旧的格局。而且，王英睿（中国艺术研究院）的"'碰八板'研究"却表明，目前一方面由于老艺人的相继谢世，另一方面由于社会环境的变化，"碰八板"这种民间乐种正在面临失传的危险。

音乐作为我们的研究对象，或者作为人类的生活内容，人们对它的认识是不同的。由于角度的不同、民族的不同、文化背景的不同，音乐将呈现给我们许多不同的形象。中国在21世纪国际、政治、经济舞台上担当着举足轻重的角色，同时，世界各地的音乐也随着人口的迁移而变成跨国文化。在这样的时代，中国文化已经不是仅用"描述"就可以说明，而中国音乐历史也不能以单一的"语调"就可以来讲解。因此林萃青（美国密执安大学）呼吁建立"21世纪跨国多语调的中国音乐史学"，以多价值、多方位、多层面的方式来研究中国音乐文化迫在眉睫。在民族音乐学中"局内人"和"局外人"就是音乐文化的多层面、多价值观念的集中体现。余咏宇（香港城市大学）从"解构'局内'和'局外'——以鄂西土家族哭嫁歌研究为例"对哭嫁及其相关音乐活动进行了社会和文化性质的考察。"局内/局外"与"主位/客位"是一组民族音乐学中一直被讨论的论题，洛秦（上海音乐学院）认为，这一组概念长期以来被人们视为同等对应关系来认

识,而事实上两者是不同的。“主位/客位”所涉及的是研究者对实物和现象在认识观念上的不同角度,而“局内/局外”则是观察者的文化身份或具体文化立场上的不同角度。前者的两个方面的关系不是辩证的,也不是相对的,而后者的两个方面的关系是相对的,是可以转换的。他作为“一位中国民族音乐学学者看美国街头音乐活动”,提呈了“民族音乐学研究的理论和实践的一个尝试实例”。这个实例为中国学者从“客位”的角度和以“局外人”的身份来研究美国音乐、社会和文化开启了一个新的视角。

音乐文化的传承与历史之间有着内在密切的联系,在自然、社会、经济和政治的一系列的变化过程中,音乐传承表现出各种不同的形态。袁静芳(中央音乐学院)从对洞箫历史的回顾与社会运用功能以及组合形式的考察,“再探泉州南音历史源流”,从而对南音文化的特征提出了新的认识,即南音文化具有悠久的音乐历史和多元文化的特征,它有着丰富的文化内涵、特殊的音乐形态构架,同时也是文化交流的使者,人类友谊的桥梁。音乐文化是人的文化,人创造了音乐和文化,人应该是音乐文化研究的主要对象。项阳(中国音乐研究所)在研究音乐文化传承的问题上从“乐籍文化研究的现实意义”着手,对历史上宫廷、军乐地方官府所属专业贱民乐人之间的关系进行了探讨,指出以乐籍制度下的乐人为主线,在相关研究的基础上,由乐户问题所引发的思考,将会对传统音乐文化研究的各个层面的重新审视具有积极的意义。

清代音乐的研究是与会者所关注的论题之一,三位学者分别从“清代音乐研究回顾与展望”(罗明辉,香港中文大学)、“清代宫廷满洲乐舞及其礼乐观念”(刘桂腾,辽宁丹阳文化局)以及“清代西藏地方政府噶伦多仁丹增班觉对西藏传统音乐的影响”(嘉雍群培,中央民族大学)进行了讨论。

中国传统音乐的研究将涉及到一个根本问题,即中国历史和

传统文化中的对音乐本身的认识和理解问题。王小盾(上海师范大学)提出"中国音乐学史上的'乐''音''声'三分"反映了礼乐制度、焦化功能对音乐的影响和制约,是中国音乐学史上最重要的观念。喻意志(上海师范大学)认为中国音乐是同文学共同生长起来的,文学是音乐的重要载体,以"释《通志》'乐以诗为本,诗以声为用——论中国古代音乐中声与辞的一体关系"。

三、中国音乐与周边音乐文化的交流

该论题既触及到历史,也包含着当代;既论述中国音乐与亚洲各国音乐的交流与接触所产生的深远影响,也可以探究中国各民族、各地域文化之间的交融、渗透和演变。

中日两国的文化交流从汉朝就已经开始,经过魏晋、南北朝,到了唐朝,中日文化的交流到达了极盛。由于这种交流,唐朝对日本音乐文化的形成和发展,产生了十分重要的影响。日本对中国文化是以什么样的方式来接纳?中国音乐传到日本之后发生了什么样的变化?日本是怎样吸收和同化当时强盛的中国音乐文化的?这些问题是代表们围绕该专题讨论的中心内容之一。王耀华(福建师范大学)"从琉球御座乐对中国音乐的受容看音乐文化传播中的'不变'与'变'",文章以调弦变换的有力证据说明了琉球风格的《打花鼓之歌》与中国民歌《茉莉花》之间的相似性。唐朝音乐东渡日本是多方面的,周耘(武汉音乐学院)以三首日本佛教黄檗宗声明曲考察了"佛乐东渐及其日本化"现象。另一方面,日本化的现象也非常集中地体现在唐朝音乐机构东渡之后的变迁和发展过程中,赵维平(上海音乐学院)的论文"从日本初期音乐制度的形成看其对中国音乐的接纳方式——关于雅乐寮和内教坊",从雅乐寮的成立和乐人的构成、中日的音乐制度与乐人的比较、日本内教坊的成立及其内容、唐教坊的形成及

两国的音乐制度,以及两种不同的文化土壤几个方面探讨了中国唐朝音乐制度日本化的文化接纳和迁移现象。陈克秀(山西大同艺术研究所)则以“有关唐、宋音乐东传的若干考索”为题,以谱字、律高和文献的比较研究,探讨了唐、宋音乐东传日本的论题。音乐作为文化,它的交流、容纳都与其所接触的社会、文化的背景休戚相关,任何音乐形态上的变异,事实上是观念、意识的延伸和形式化。周显宝(厦门大学)从古代东方亚细亚形态的自然环境和人群分布、社会组织与经济结构、古代中日对礼乐文化创造性和选择性三个方面“试析古代中日音乐文化的社会学背景”。王樱芬(台湾大学)的研究是中日音乐文化交流的另一方面的例子,她从“日治时期日本音乐学者对于台湾音乐的调查研究——以田边尚雄及黑泽隆朝为例”的角度,记述了这两位日本音乐学者对台湾音乐在国际上的传播所起的积极作用,同时也指出,田边尚雄及黑泽隆朝在战争年代日本政府经济危机的情形中前来研究台湾音乐,其真正的目的不完全是为了音乐,而更多的是为了实现“大东亚共荣圈”的殖民主义的政治目的。

中国与朝鲜的音乐文化交流也是代表们讨论的内容之一。李来璋(吉林省艺术研究所)十多年来参与对中国吉林省境内朝鲜民间音乐的采集、整理和研究工作,注意到当地的乐人无论在理念意向上,还是实践运用中都依然承袭着朝鲜半岛李氏朝鲜以来的音乐理论思维,而这又导源于李氏朝鲜在全面接受和融合由中国传去的传统音乐及其理论之后所发生的演化和变迁。因此,他提出“关于李氏朝鲜以来的宫调研究(一)——兼与中国明清以来的宫调理论比较”是非常必要的。为了解唐代音乐文化传入朝鲜的状况,以及了解朝鲜接受和融合中国音乐文化的程度,林青华(香港浸会大学)对成书于15世纪末的朝鲜音乐巨著《乐学轨范》进行了研究,从“《乐学轨范》的中国音乐史料”来看“中朝音乐文化交流”。

中国音乐与周边音乐文化交流专题讨论的另一个重要内容，是对中国境内各民族之间的音乐文化相互接触、融合问题的探讨。田联韬(中央音乐学院)总结了“中国境内藏族音乐文化与周边民族之交流”,交流体现在藏族音乐对周边其他民族的影响和周边其他民族的音乐对藏族的影响,这种在民俗民间、宫廷和宗教三方面的相互“输出”和“输入”,说明了各民族音乐文化的发展是在相互接受和交流中形成的。包爱军(中央民族大学)就蒙古佛教音乐探讨了它与汉族佛教音乐之间的交融关系,提出“经箱乐——蒙、汉宗教音乐文化交流之产物”。民族之间的交融,不仅体现在语言的相互渗透中,而且在音乐中也能看到这样的交融渗透现象。蓝雪霏(福建师范大学)以“闽东畲族排歌调与桂西南壮族诗交调的比较研究——畲族音乐与西南相关民族音乐的关系一论”,说明了畲族音乐中的多种民族因素。怎样看待和理解“小传统”和“大传统”之间的关系,也是研究各民族音乐文化交流的重要介入点。杨民康(香港中文大学)以这一角度,同时从宗教文化的核心、基础和外围三个层次的文化分析模式,采用泼水节、安居节等宗教节庆仪式音乐的具体实例,探讨了“‘本土化’和‘全球化’语境中的中国南传佛教音乐”。

香港学者论文的独特角度受到与会者的普遍兴趣和关注,例如香港中文大学关燕儿“从古代乐妓观念看官方及民间史料应用”对大陆文工团团员的角色所涉及的古今音乐舞蹈表演者的社会角色问题进行了讨论,戴淑茵从“集体创作的粤剧《再世红梅记》”探讨了香港粤剧既具有商业化特征,也在保持传统的同时逐渐西化,结合电影和话剧的形态,与本地文化融为一体;余少华论及了香港音乐虽然以西洋文化为主体,但是不少流行文化中依然保留着大量的中国音乐的元素的现象,他“从四个港产《梁祝》版本看大陆文化在香港的本土化”中提出,在大文化与小文化的关系之间,香港并不着意传承过程中的内容的准确性,但是

在国际化、本土化及大陆化三者之间却不时地跳出了原型的藩篱，在某种程度上也是一种自我求存的手段，从而造就了本身文化及身份的特征。白得云（香港演艺学院）从新的音乐文化价值以及变迁中的组织机构几方面，提出了“从二十一世纪中国音乐观念和演出场合的变迁看现代民族乐团的发展”。

四、音乐教育

该论题当以20世纪已经形成的几种音乐教育体制与教学模式（如大陆、香港、台湾的不同教育体制以及音乐学院、师范学院和普通学校的不同教学模式）为对象，对各自的成败、得失的历史现状进行比较和研究检讨；其中涉及中国传统音乐在现行音乐教育中应有的地位及其教学方式。

人类社会已经进入21世纪，我们有必要思考如何推进中国音乐教育进行深层次的改革，以促进中国音乐教育事业更为健康地发展。音乐教育改革是一个大的系统工程，所涉及的面非常广泛，樊祖荫（中国音乐学院）从两个方面论述了“面向21世纪的中国音乐教育”，即中国学校音乐教育的历史和现状，包括剖析普通音乐教育与专业音乐教育的课程设置及其理论体系，提出我们需要结合当今全球文化发展和国际音乐教育发展的新趋势作整体考虑，实施多元文化教育，建立中国传统音乐、世界音乐与文化学科的课程体系。什么是音乐艺术？它作为音乐基础教育的教习对象到底包含哪些基本内容？伍国栋（中国艺术研究院）就以上的问题从三方面提出了“音乐基础教育的文化层面定位”的论述。这三个文化层面包括音乐技能、音乐史论和音乐品评，他阐述了音乐基础教育和培训中畸形地注重音乐技能操作而忽略音乐文化内容和音乐体验的片面性和潜在危机，指出这种培训已经暴露出了它的若干负面影响，塑造修养全面的既能掌握音乐技能又有较高文理学识的

音乐人才将是新世纪中国音乐教育的重要任务。

乐理教学中存在的偏颇是中国音乐教育中的问题之一，重视西乐忽视中国传统乐学理论的现象非常严重。童忠良（武汉音乐学院）从音级与音体系、调式主音与音阶主音、正声相同与正声易位、之调式与为调式几个方面提出了中国传统音乐的特征，“论中国音乐研究与普通乐理教学——兼论中国传统音乐在现行音乐教育中应有的地位”。

重视学校教育中的民族音乐传承已经成为我国民族音乐文化发展的一个刻不容缓的任务。民族音乐文化在学校音乐教育中具有主体性、基础性和开放性，这三方面的特征在中国音乐教育中起着重要的作用。谢嘉幸（中国音乐学院）以这三方面为立足点，从教育与文化发展的双重视角，讨论了“（大陆）学校教育中的民族音乐传承”问题，他首先分析了政治化、技术化、审美化以及尚未建立的作为文化传承的音乐教育的主导学校音乐教育的几种观念，其次提倡了学校音乐教育应以民族音乐文化传承为基础，民族音乐文化应以音乐教育为基础的认识观，最后提出了以民族音乐为基础构建学校音乐教育的系统工程。音乐现象就是音乐教育制度的直接反映。欧光勋（台南艺术学院）“从人文、传统、作品、演奏等方面看音乐教育体制下的中国音乐”，他指出音乐教育体系所面临的中国音乐在人文、传统、作品和演奏中呈现的问题，有的是台湾独有的，有的是海峡两岸共同面临的。要有效解决这些问题，需要双方对中国音乐的“主体性”进行深入了解。从广义上来说，音乐教育的目的应该是培养人的素质以及认识音乐的本质，以学习音乐的理论和体验音乐的感受来理解音乐在文化中的作用。然而，台湾的“音乐资赋优异”教育制度的价值究竟如何？赵琴（台湾中国广播公司）以大量的考察材料和数据对“台湾音乐资赋优异教育的发展与现况反思”，她提倡音乐教育的改革应该从观念的改革做起，音乐教育的观念应该从培

养少数音乐天才，转向“音乐应该属于每个人”的全民音乐素质的提高，从注重记忆的传授，转向艺术审美教育，这将是 21 世纪台湾音乐教育刻不容缓的决策。

会议除了以上四大议题的正式讨论，还进行了一系列的专题工作坊讨论，与会者对各项议题都进行了广泛、深入的进一步的交流。在最后的总结会上，代表们一致表示，这次会议非常成功，所涉及的问题之广，学术层次之高是多年来中国音乐学研讨活动中不多见的，它将对中国音乐研究在新世纪的定位、走向和发展具有极其重要的意义。

2001 年 1 月 22 日

“七莘书斋”

（原文载于《音乐艺术》2001 年第 1 期）

音乐与文化的关系何在？
——洛秦访谈录

廖明君(《民族艺术》杂志社总编辑、研究员，以下简称廖)：在我们《民族艺术》1999 年第二期上刊登了你的文章《我们作用于音乐，还是音乐作用于我们》。文章中，你从一个很有意思的角度和特殊的表述方式论及了音乐与人类文化的关系，引起了不少读者的关注。我想询问，从简历看，你原先是从事音乐历史研究的，你是如何转到人类学领域来的？换句话说，是什么动机或想法使你转变了研究领域？我们能不能就从这里谈起？

洛秦(以下简称洛)：我的研究领域的转换，从专业上讲其实是一个非常不自觉的选择。我在《美国读书中的尴尬一二》(《民族艺术》2000/2)这篇小文中已经提到，当年去美国读书是许多人的希望和梦想。很多年后悟出来，这读书潮流中的希望和梦想是人各有志的。虽然我也随着潮流横渡去了大西洋彼岸，然而，在去之前对于与美国读书有关的一切其实一无所知，包括去学什么。所以，去了以后，在读书中遇到了许多料想不到的尴尬和艰辛。

原来我从事的是中国音乐史研究，尽管在美国有一两位美籍

华人教授也从事这方面研究,然而如果去美国学习这一专业,将会是一件难以让人理解的事情,况且也没有这一专业。所以,为了想去美国,就稀里糊涂地选择了音乐人类学(也称民族音乐学,Ethnomusicology)专业。就是这样,在不自觉的情况下,踏入了这个领域。当然,进入音乐人类学领域之后,发现那里是一个非常广阔的天地。心想,稀里糊涂地进来,或许将来能够比较清晰地出去。

然而,从研究的学术思想上讲,虽然当年在从事音乐史研究时,对音乐人类学一无所知,但是,音乐与文化的关系的重要性,我很早就潜意识地意识到了。比如,我早年的一篇论文,提出了《朱载堉十二平均律命运的思考》(《中国音乐学》1987/1)。文章指出,朱载堉"十二平均律"理论的提出早于西方,但为什么没有在中国得以实施?是清朝廷的昏庸,还是中国音乐实际不需要这种理论的实践?我从当时的社会和历史条件、中国音乐体系的特征、中国乐器的结构和器乐的属性、朱载堉创建该理论的主导思想,以及西方十二平均律的理论和实践的需要性和可行性等方面进行了讨论,结论是,朱载堉"十二平均律"被"束之高阁"并不是朝廷的无知,而是中国古代律学历史发展的必然,因为它是理论律学的产物,朱载堉"十二平均律"的伟大意义和价值是理论的而非实践的。虽然当时我并不知道人类学的思想或方法,但是将音乐放入文化之中来探讨,确实是我在学术理性上的一种追求。

之后,在另一篇文章《谱式:一种文化的象征》(《中国音乐学》1991/1)中,谈及了为什么中国的古琴谱不标明节奏的问题,是不能,还是不为?我首先从古琴谱的历史发展过程,以及它自身的功能来探讨,指出,古琴谱明确地具有节奏和时值功能,然而它的节奏和时值的规定是因人、因情、因境、因曲、因音而宜的,是需要从感性上去理解和从感觉上去把握的,而绝不是像西方五线谱那样在理性上和理智上来限定和制约。我认为,古琴谱的这种

属性的确立是与其生存的社会和文化环境休戚相关的。古琴是古代中国文人的精神和心灵关照的凭借,它是集中、凝聚、浓缩文人士大夫们追求的自由、清悠、淡泊情趣的器物。于是,古琴有了一整套的审美范畴,这些范畴奠定了古琴谱的形式和表述方式的基础。它对节奏、时值的精确和严格标明不是“不能”而是“不为”。因此,古琴的审美情趣、演奏方法以及谱式的表述形式都统一地为中国士大夫的精神思想的表达提供了无限的空间,因为古琴音乐要表达的是一种不可闻、不可见、不可言、不当名的觉悟和“道”的境界。更进一步,这种“有规而无格”的现象事实上是一种中国大文化中的精神实质。“史”的《春秋》、“书”的《四书》、“文”的《变文》和《话本》、音乐中的《老八板》等等一系列的现象,都一脉相承地说明了这种“规”与“格”、“本”与“文”的关系,这是中国古典文化艺术中的模式。古琴谱正是这种文化模式的一个例证。

在这篇文章中,虽然也是无意识的,但我将音乐谱式作为了文化的一部分来考察。尽管从音乐历史研究到音乐人类学领域,专业在选择上是不自觉的。但是,早年在学术思想中潜意识地对音乐与文化之间关系的思考还是有一些觉悟的。所以说,这似乎有点“歪打正着”。

廖: 虽然我不是音乐方面的研究者,但是人文学科,特别是我们人类学与你所关心的问题在许多方面是一致的。平时我比较注意民族音乐研究的动向,近些年来西方民族音乐学在国内比较兴旺,许多学者和论著都开始涉及这一领域,许多新的观念、新的方法,尤其是新的术语和词汇大量不断地出现在文章之中。但是,根据我的观察,我总觉得民族音乐学在中国的情况还没有真正进入到音乐人类学的层次,似乎对音乐人类学的真正含义还不是那么的明确。比如,在不少文章中见到,有为数不少的学者把民族音乐研究和民族音乐学分离开来认识,觉得民族音乐学只是

理论,或者说文化理论"空谈主义",没有实践价值,而实践还是必须以形态研究为根本。是不是早期"比较音乐学"的影响在国内依然还很大?

洛: 我在一系列论述中都谈到音乐人类学(或称民族音乐学)究竟是一门什么样的学科的问题,我想在这里进一步强调我的观点。在我看来,从一定的角度来理解,严格地说,音乐人类学并不是一门独立的学科。

确切地说,音乐人类学是一种观念、一种思维和一种思想。音乐人类学将音乐作为对象,从这一个特殊的角度来认识人自己、他的社会和他创造的文化。这样来认识和理解音乐的观念或思想是半个世纪以前没有过的。因此,音乐人类学这个术语的提出是建立在对音乐的新认识的基础上的,是一种对人类任何音乐的内容和形式排除文化价值判断的认识。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐"是什么",音乐是"怎么样"产生、传播和作用的,由此来解答音乐"为什么"在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。这样的理解角度是思维和观念的问题,而不是学科或领域或方法论的问题。这是因为我们继承传统,但是又不满足传统观念和思维的局限性而迈出的一个新路子,为的就是希望对音乐的复杂现象有更深入的了解,去认识音符背后所蕴藏着的更本质的东西,来接近人类生活中的普遍或一般的"真理"。

廖: 能不能谈一谈,你在转入了音乐人类学之后,你是否完全放弃了音乐史研究?或者说,你是如何把握着两个学科之间的关系的?

洛: 正因为在我上述的这样一个观念和思维的基础上,音乐人类学学者对其研究的内容和对象就有了更为宽阔的范围。我们可以解放自己以往仅着重于研究现在活动着的音乐现象的局限,历史内容也同样可以从民族音乐学的角度来认识。

历史不仅有着历时性的发展，也同时具有共时性延伸的容量。与某人某事有关联的任何“蛛丝马迹”现象都将是历史情节发展和延伸的因素。音乐人类学的横向、共时性特征为音乐历史研究开阔了思路。然而，音乐人类学对“过程”的关注和它的共时性特征看起来还都只是一个观察事物的侧重点问题。在我看来，事实上在这种侧重点后面所蕴藏的核心思想是一个认识事物的高度问题。也就是说，不是去收集、罗列材料，而是以材料来说明和解答我们所关心的问题。进一步，这个解答是有理论基础的，它是与我们关注的问题所涉及的社会和文化的结构和背景相对应的。只有这样的解答才可能会对历史问题的认识和理解具有一定的高度和深度。从而，我们的历史研究便有了从特殊转向一般、个别转向整体、叙事转向分析、知识转向思想的性质。任何有思想的学者所阐述的那些深邃人生、社会和人类的哲理，并不是他们构造出来的，而是他们发现的。

廖：我很同意你的观点。人文科学的研究中，只有不同领域之间的知识上、方法上的差别，而没有学术思维上、观念上的不同。虽然我不知道人们是否完全赞同你对音乐人类学的属性的解释，但是，如果大家都能够以加强和更新学术的思维和观念，理解不同的学术思想和观点作为学术进步的前提，那样，这种宽泛的学术视野和心怀将非常有助于学术的发展。我注意到，从1999年到2000年，你在贵校的学报《音乐艺术》上连续发表了五篇以《音乐中的文化和文化中的音乐》为论题的系列文章。音乐与文化的关系是不是你目前研究的主要关心内容？你的主要观点是什么？

洛：是的。从美国学习回来后，看到国内这些年来音乐研究有了很大的发展，特别是音乐人类学的成长逐渐从具体的音乐形态研究，开始转向对音乐与社会和文化关系问题的关注。然而，由于国内资料的局限，对许多问题，包括观念、方法和理论的掌握

不够全面,我觉得自己有责任将学到的知识与同仁们共享,所以想比较系统地来一起探讨这些问题。我是从几个方面着手进行的。首先是一个对于音乐和文化的认识问题。我认为,以往抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中,人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人,而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别,只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。所以,音乐中必定体现了文化,文化中自然包含了音乐。

廖: 你所论述的这些问题非常重要,这不仅是音乐研究所应该关注的,而且也是一般人文科学必须关注的问题。人类学非常强调社会结构基础和人的观念意识对人的生活形态的作用。我读过你的系列论文《音乐中的文化和文化中的音乐》,从你以上的论述和不少文章中,我感觉到你过去的音乐史学的基础和在美国学习的经历,对于你现在的研究有着很大的影响。比如,你并不单纯地探讨或思辨理论,而总是以大量的实例,包括历史的和现状的,中国的和国外的,来论证你所提出的思考。这种理论联系实际,也就是说,深入地、贴切地将理论运用于实践的研究方法,或者说学风,应该非常值得提倡。这在国内的音乐理论研究中还比较少见。2000 年第四期的《民族艺术》又刊登了你一篇《走近美国街头音乐》的田野考察报告。这是一个非常有意思的田野考察角度。你能不能就自己的经验来谈谈音乐人类学的田野工作问题?

洛: “田野工作”一词是根据英文的 Fieldwork 直译过来的。从字面上看,圈子之外的人,很容易误以为真的是在农村田野进行考察,其实,中文里就有意思接近的词汇“采风”。所谓的“田野工作”的概念和范围是相当宽泛的,所有进行实地调查的工作都属于“田野工作”性质,包括对城市中的任何音乐活动的考察。

因此,街头音乐也是"田野工作"的内容。从1996年起,我以城市音乐文化为考察内容进行了一系列的"田野工作"。美国街头音乐活动是其中主要的一项。在贵刊上发表的只是一小部分,我把美国的街头音乐活动看作是美国社会和文化的一个则面,换言之,从这个街头音乐活动,我们看到的是一个较为完整的美国社会和文化的面貌。我的考察有不少方面,包括街头音乐活动的兴盛和繁多的城市和场地,从事街头音乐活动的人流状况,他们的生活、经济和社会地位情形,从艺目的、音乐形式、风格和内容的差别,社会及听众对街头音乐活动的看法,从艺者自身对街头音乐演奏的认识,街头音乐演奏者与其集体之间的关系,从艺者与听众的关系,政府对街头音乐的态度,等等。这项"田野工作"已经延续了有几年了,还在不断进行之中。这是一件国内外从未有人做过的事情,所以开辟一个新的"田野"比较辛苦,但是通过这些年的考察,我的收益是无穷的。

之外,这些年我做过一系列"田野工作",包括在美国留学期间对部分美国教堂音乐的考察,1998年先后两次去泰国所得到的许多音乐文化的感受,也包括对我国大理南诏古乐的一次"采风"等。我正在撰写一个小册子,题为《音乐的过程是一种人生和心灵的体验—— 音乐田野文化随笔录》。这本小册子将是我几年来在"田野工作"过程中所积累的经验和思想。比如,美国黑人教堂的"田野"经验是"宗教带给了他们音乐,音乐又回过来创造了他们的信仰"。"田野"在美国街头音乐活动之中的体验是"音乐是一种人格和文化尊重的形式"。对云南大理古城南诏古乐的"田野"感受是"感情和现实把古乐传统带往哪里?"因为南诏古乐的"古"字里蕴藏着大理传统音乐家们的复杂心理。"古"是他们的传统、感情和生命。然而,"古"要具有"现代"的情趣和"商品意识",还必须生存在"洋人街"里。事实上,在这"古"字里所包含的远比老艺人们所承担的艺术和生活的负担大得多,

政策始终是传统的“真正主人”。“田野”在泰国传统音乐旅途之中的深切感受是“泰国,一个音乐中永远充满佛心的民族”。我希望通过抒情的文字和真挚的感情表达,与读者分享自己在音乐田野文化考察的旅途中所获得的深切感受,即音乐的过程是一种人生和心灵的体验。

廖:你的这些“田野工作”都很有意思,从读到的《走近美国街头音乐》中就已经感受到,你不仅对事物观察细致,有很好的洞察能力,而且还能从理论的高度来分析和认识一些一般不为常人所注意的现象。另一方面,给我,同样给读者一个强烈的印象,你的“田野工作”带有很深的感情,或者说一种对人的心灵的理解。在这些“田野工作”中,你一定会遇到一个观察的角度问题。据我所知,音乐人类学中有一对重要的论题,即“局外人/局内人”和“客位/主位”,涉及到“田野工作”中的不同观察角度和立场问题。对此你是怎么认为的?

洛:在音乐人类学中一直被讨论的论题之一就是 etic / emic,也即“客位/主位”,与之相对应的另一对术语 outsider / insider,译为“局外人/局内人”。对于该论题的讨论在近年国内文章中有不少论述,这些论述为介绍民族音乐学在国外的最新动态和促进民族音乐学在中国的发展,起到了非常积极的作用。但对于它们的认识,我有自己的理解。

在众多的讨论中,人们都将“客位/主位”与“局外人/局内人”作为同等对应关系来解释和认识。然而,这两对术语的性质是有所不同的。“客位/主位”所涉及的是研究者对事物和现象在认识观念上的不同角度,而“局外人/局内人”则是观察者的文化身份或具体文化立场上的不同角度。也就是说,“客位/主位”从观念的层面上来讨论文化的不同性质。“客位”立场是从观察者的角度或参照系来对某一或诸社会文化体系进行分析,这种分析涉及到对分析者所建立的理论体系的应用和发展。相反,“主

位"的观念表达和阐述是"本地人"对现实世界认知的模式，这种方式所强调的主观意识是被他所在的社会集团所分享的，并且所探讨的文化上的特定模式是被这一集团的成员们所共同经历的。因此，"客位"理论被认为是比较"客观的"、"科学化的"、分析的和某种比较的（因为它是建立在来自异文化研究者的经历上的），而"主位"观念被看作是比较"主观的"、体系化的、感知的和更注重功能和意义的。然而，要注意的是，这两者的关系不是辩证的，也不是相对的，而是完全不同的认识论。

然而，"局外人/局内人"则是另外一方面的论题，它们所涉及的是研究者的文化身份问题。两者的差别在"实体上"，不是在观念上。"局外人/局内人"区分和规定建立在个人所经历的传统和文化知识的积累上。一个被定义为"局内人"的身份，他必定可以到达文化情感和直觉的"不能言语"的层次，但是"文化身份"不涉及种族或国籍。对特定文化中的"音乐的意义"的理解是鉴定"局外人/局内人"一个有价值的尺度，因为对特定"音乐的意义"的认识是建立在一个人所处社会和文化环境中经历的积累和整体记忆的基础上的。最初的社会和文化经历在很大程度上决定了一个人的文化身份。"局外人"之所以是"局外人"是因为他的知识和经历是建立在他自身文化基础上的，他是参照着其自身过去所拥有的文化经历来参与或观察另一种文化的。因此，一个"局外人"很难到达一个"局内人"所理解和所经历之中的文化"意义"的程度。但是必须十分注意，"局外人/局内人"的不同并不涉及到任何"价值"问题，也就是不存在谁具有优势的问题，他们的区别仅仅是不同的文化立场和不同的文化身份。

虽然在最后的终极问题上"局外人/局内人"会有差别，但是，两者的关系在一定层面上是相对的、相比较而言的，也就是说，两者的地位是可以转换的，也可能是兼而有之的，即一个人处

于两者之间,或者说同时具有双重属性。

廖:你的分析和理解很有道理,我赞同你的观点。你觉得自己在这些年的"田野工作"中,一直是处于"局外"或"客位"的角度,还是相反?或者是在观念上、文化身份经常交换?

洛:从观察的者来说,我当然主要是"局外人"。因为许多"田野工作"的内容是我不熟悉的,特别是那些文化性质是我过去完全不了解的。但是,我参与了、经历了这些"田野"活动,相比较而言,我自身已经从"局外"逐渐进入了"局内"。然而,从学术上讲,我始终只能处于"客位"的认识观念。我的理解是在理性的思考和分析的基础上建立起来的。

廖:我对音乐完全是一个"局外人",但是希望我们"局内"、"局外"从不同的领域和"客位"、"主位"不同的认识层面来对人类的音乐文化作更多的考察和了解,来寻找音乐与文化的关系究竟在哪里。非常感谢你参与我们的访谈栏目。

2001 年 2 月 20 日

(原文载于《民族艺术》2001 年第 2 期,在此有所删节)

一个“局外人”怎样看待美国街头音乐活动

当我决定要进行街头音乐“田野”考察后，我开始着手前期预备工作。其中最重要的就是查询有关这一课题的各种资料，了解这个课题的学术状况。我通过所有能使用的途径和手段，经过相当一段时间的查询，结果让我非常的吃惊！

街头音乐活动是一个人人皆知的美国社会和文化现象，然而，美国却没有出版过任何关于街头音乐的著作、论文，即使一般的介绍性文章都查不到。我询问了不少学者，他们都说这个课题很有意思，但是没有听说过有任何人对这一课题做过深入的学术探讨。这样一来，我成了美国街头音乐活动考察的“开山鼻祖”。

作为一个领域的“开拓者”，由于开拓内容是一块处女地，它有着巨大的原始财富可以让你去开发、挖掘；同时，也由于你是一个“开荒人”，这块地怎么样开发、挖掘，这条路怎么样走，你没有任何前车之鉴可以获得。遇到的最大挑战是，我怎么样来看待街头音乐活动这一美国社会和文化现象？我想，我的考察角度有两方面，一是从一个中国人的角度，另一个是从一个音乐人类学（也即民族音乐学）者的角度。然而，无论从什么样的角度来考

察,我都是一个"局外人"。因此,一个中国民族音乐学者身份的"局外人"怎么样来看待美国的街头音乐活动,成为了我进行这项"田野工作"的立足点。

为了使问题能够进行比较深入的探讨,在这里我想首先从比较学术化的角度,从理论上来讨论我对"局外人"概念的认识。

在民族音乐学中有不少一直被讨论的论题,etic/ emic 就是其中一例。这对术语被中文翻译成"客位/主位",与之相对应的另一对术语 outsider/ insider,译为"局外人/局内人"。对于该论题的讨论在近年国内文章中有不少论述,这些论述为介绍民族音乐学在国外的最新动态和促进民族音乐学在中国的发展,起到了非常积极的作用。鉴于对该论题的进一步深入,或者更多角度的理解和研究,我从一个新的角度来阐述对这一问题的理解。

为了使问题的探讨比较明确和清楚,先让我们来看看"客位/主位"的概念和理论的缘起。中文的"客位"、"主位"是从英语的 etic、emic 翻译过来的。etic 源于 phonetic, emic 源于 phonemic。phonetic 的中文意思是"语音的", phonemic 的中文意思为"音素的"(1)。phonetic 和 phonemic 的差别究竟在哪里?

一种特定语言的 phonetic 描述是试图来说明该语言声音中所有可听到或可领悟到的不同性。例如,从 phonetic 的角度,在英语词语的描述中存在着 pike 和 spike 之间在 p 这个字母的发音上的区别。前者 pike([paik])中的[p]是送气的音,而后者 spike([spaik])中的[p]则不是。再如,shoot 和 sheet 两个词开头的辅音都拼写为 sh。前者 shoot([ʃu:t])中[sh]这个音是嘴唇呈圆形所发元音而获得的;而后者 sheet([ʃi:t])中的[sh]音则是双唇展开所发非圆形的元音而产生。依据以上的分析,我们看到 etic 是从"语音的"角度来区分语义的。相反,以 phonemic 的角度来描述这两组词的四个音就会非常简单,因为它觉得 pike 和 spike 与 shoot 和 sheet 之间只是"音素"/p/和 /s/的差别,至于它

们的不同语音似乎不在考虑范畴。如同另一组词 sin 和 sing,它们的差别显而易见,在于 in [n] 和 ing [ŋ] 所构成的不同音素。因此,emic 是从"音素的"角度上来区分语义的。以上两者的不同是由于分析和认知的角度不一,前者从"观察者"的立场出发,而后者则从"经验者"立场出发。

这对术语最初是由美国语言学家派克(Kenneth Pike)在研究语言现象与人的行为结构之间的关系时提出来的(1954)。1967年,派克在对语言和文化的研究中又特别强调了 etic 和 emic 理论之间的几个重要的不同方面。派克认为,一个来自某个特定语言体系之外的研究语言或者人类行为的社会学家是按照 etic 的角度来考察该语言体系的。因为在世界许多语言体系中都存在着大量的语音符号可以表示各种不同的声音现象,这位社会学家不必经验该特定语言自身内部的复杂性,事先就可以从外界获得他所需要的研究材料。而 emic 的研究则相反,它是从内部进行的。Emic 的语言材料因素是必须依靠对一个特定语言体系的经验来发现的。这就如同语言学家对音素的认识是分析的结果。再是,etic 的研究可能是跨文化的、比较的,在一定的情形下,这种研究是可以被同时应用于几种不同的语言和文化中的。然而,emic 的方法是对某一特定语言或文化的研究,在特定时间内只能对这一特定语言或文化作单项研究。进一步,etic 的批评是可以直接估量的。比如,从 etic 角度来说,英语和捷克语都分别包括[m]、[n]、[ŋ]的语音,然而,就 emic 理论而言,它只是关心一种具体语言体系的状况,即在英语中/m/、/n/、/ŋ/在音素上是不同的,由此构成不同的词语 sum、sun、sung。但是,在捷克语中,只有/m/、/n/,因为/ŋ/这个音素在该语言中只是一个/n/的派生音素,它只有在软腭辅音前才出现。一位本国语言语者当然不知道,也不必知道他的母语的音素体系,在他从小成长的过程中早已经使这种细微语音差别内在化了。(2)

另一方面,对于以英语作为母语的言语者来说,在英语自身中,他同样也会遇到 etic 和 emic 两种不同的认知位置。他在对自己的言语进行 etic 的语音"编码"的时候,可能完全不会认识到[p]这个音在送气时有些要强,有些要弱,另一些则根本不用,但是同样也会在 emic 的无意识状态下对一些语音"解码"时,只注意明显的特点,诸如 bunch 和 punch 之间,或者 best 和 pest 之间的/b/与/p/的差别。因此,etic 和 emic 的关系不是绝对的,而是辩证的。

我们进一步把 etic 和 emic 的关系安置在汉语中来看。由于 phonetic 和 phonemic 是英语概念中的词语,当把它们应用于汉语之中,情形更为有意思。1)汉语普通话中分 zi、ci、si 和 zhi、chi、shi,不仅 z、c、s 本身音素的不同,而且由于/h/的介入,形成卷舌和不卷舌的差别,在相同的阴平声词中,它们可以是"资、雌、思"和"知、痴、诗"完全不同的语义。这一"音素"语言现象的分析是在 emic 的立场上完成的。2)汉语普通话中还有"新"(xin)和"星"(xing)的差别,也就是[n]和[ŋ]音素的不同,从而形成语义上的不同。这也是"音素的"emic 意义上的分析。3)值得注意的是,汉语拼音 ma,依据四声不同可以有:妈(阴平)、麻(阳平)、马(上声)、骂(去声)。由这个不同声调的 ma 所构成四个不同含义的词汇。在这种情形下,四个词语的音素 ma 相同,然而,他们的声调不同,也就是语音的不同(这种"声调化"的语音差别,在英语中是不存在的)。因此,这是"语音的"分析,也就是 etic 的角度。从以上分析看到,汉语语言中的 etic 和 emic 现象不仅只是一个观察和认知两种不同角度的问题,而且从一种角度来看,其语言本身就存在着两种不同的现象。也因此,当我们借用外来语来研究本国文化时,特别要注意它的原意,以及借用后的转意。

对于汉语不是母语的人来说,要对汉语精确读音是不容易的,外国人学中文的最大困难也就在于此。比如,对于英语言语

者来说，与他的母语相比较，他要辨析以上所说的第1)和2)现象比较容易，然后要辨认第3)中 ma 的四声就会很困难。

Etic 和 emic 即“客位”和“主位”对同一语言对象所采取的不同性质的观察和认知的观念(为了强调两者之间的区别，随之还出现了与之相对应的另一对术语 outsider/ insider，译为“局外人/局内人”)，后来被引入到对文化的研究之中，随之又成为了民族音乐学的一个热门论题。然而，半个世纪以来，对于这对论题的认识一直众说纷纭，始终没有统一的认识。仅从本文以上所作的分析，可以看到这对观念在其“原生”语言研究中就是辩证的、非一般的。当它被借入到非语言的领域之后，情形变得复杂、不清晰了。从它们被引入民族音乐学研究领域以来，一些大家权威如西格(Seeger)、梅里亚姆(Merriam)、耐特尔(Nettl)都做过各自的论述。1990 年派克等学者又重新对这一论题进行了思索。之后，1993 年在《音乐世界》(The World of Music)杂志第一期中发表了四篇专文，作者各述其见，对此论题展开了深入讨论。(3) 从而形成了对这一论题更多层面、多视角的多元认识观。

本文作者在此将对这一多元认识现象再添加“一元”。在众多的讨论中，人们都将“客位/主位”与“局外人/局内人”作为同等对应关系来解释和认识。然而，这两对术语的性质是有所不同的。“客位/主位”所涉及的是研究者对事物和现象在认识观念上的不同角度，而“局外人/局内人”则是观察者的文化身份或具体文化立场上的不同角度。也就是说，“客位/主位”从观念的层面上来讨论文化的不同性质。“客位”立场是从观察者的角度或参照系来对某一或诸社会文化体系进行分析，这种分析涉及到对分析者所建立的理论体系的应用和发展。相反，“主位”的观念表达和阐述是“本地人”对现实世界认知的模式，这种方式所强调的主观意识是被他所在的社会集团所分享的，并且所探讨的文化上的特定模式是被这一集团的成员们所共同经历的。因此，

"客位"理论被认为是比较"客观的"、"科学化的"、分析的和某种比较的(因为它是建立在来自异文化研究者的经历上的),而"主位"观念被看作是比较"主观的"、体系化的、感知的和更注重功能和意义的。要注意的是,这两者的关系不是辩证的,也不是相对的,而是完全不同的认识论。

然而,"局外人/局内人"则是另外一方面的论题,它们所涉及的是研究者的文化身份问题。两者的差别在"实体上",不是在观念上。"局外人/局内人"的区分和规定建立在个人所经历的传统和文化知识的积累上。一个被定义为"局内人"的身份,他必定可以到达文化情感和直觉的"不能言语"(4)的层次,但是"文化身份"不涉及种族或国籍。对特定文化中的"音乐的意义"的理解是鉴定"局外人/局内人"一个有价值的尺度,因为对特定"音乐的意义"的认识是建立在一个人所处社会和文化环境中经历的积累和整体记忆的基础上的。(5)最初的社会和文化经历在很大程度上决定了一个人的文化身份。"局外人"之所以是"局外人"是因为他的知识和经历是建立在他自身文化基础上的,他是参照着其自身过去所拥有的文化经历来参与或观察另一种文化的。因此,一个"局外人"很难到达一个"局内人"所理解和所经历之中的文化"意义"的程度。但是必须十分注意,"局外人/局内人"的不同并不涉及到任何"价值"问题,也就是不存在谁具有优势的问题,他们的区别仅仅是不同的文化立场和不同的文化身份。

虽然在最后的终极问题上"局外人/局内人"会有差别,但是,两者的关系在一定层面上是相对的、相比较而言的,也就是说,两者的地位是可以转换的,也可能是兼而有之的,即一个人处于两者之间,或者说同时具有双重属性。

"客位/主位"或"局外人/局内人"组合在一起,不是一个简单地 1 + 1 = 2 的事,而引导出来的却是 X + Y = Z 的另外一个

数字。这个新的数字 Z 是一种认识事物的新层面，也就是民族音乐学应具有的开放思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法，它更象是一种物体品质上的从量变到质变的化学反应。这种"化学反应"的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然，这种理论认识的累积是需要不断地实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的，同样，没有实践的理论是空洞和虚弱的。

这些年来对美国街头音乐活动所进行的"田野工作"，也就是我对该论题的实践尝试。我清楚地知道，尽管我从事这项考察和研究已经多年，但是作为一个中国人，无论我怎么样了解和熟悉街头音乐的内容和形式，但是对于这一很有特点的美国社会和文化现象的理解，特别是对于它的解释，永远是从一个"局外人"的立场上来进行的。也许与没有进行过这个领域考察的人来比较，我会显得"局外"的程度小一些，从一定的层面上来说，我也可能具有"局内人"、"局外人"双重的属性，但是由于不同的文化背景、不同的生活经历、不同的人生价值观念、不同的社会习俗和意识，都使得我这个"局外人"永远是一个局外人。这是因为我的认识、理解，包括解释是理性的，是通过知识性地学习，通过观念上的转变来获得的，而不是我亲身的体验。尽管我也曾多次参与街头音乐演奏，但是那种"蜻蜓点水"式的参与只是一种好奇的体验行为。除非我自己也从事街头音乐演奏，而且将此作为生活的主要内容，经过相当一段时间以后，也许会获得比较深入一些的经验。否则，"局外人"永远是局外人。这是因为，一个人要改变他的文化身份是非常困难的，也许是不可能的。在留学期间，我们在课堂上对"局内人"和"局外人"问题进行过广泛深入地讨论，教授告诉过我们说，美国心理学家、社会学家和人类学家曾联合进行过考察和实验，发现一个人的青春期之前的社会、文化经历在很大程度上决定了他的认识观，也就是说，不论将来生

活在哪里,这段时间所接受的社会、文化经历就是他的母体文化,即本质文化立场。

就我个人来说,近十年美国留学,让我经历了许许多多的事情,它们对我在生活、事业和人生等许多问题上的观念和看法产生了非常大的影响。尽管这十年的经历中有过不少艰辛,但是仍然对那块土地、那段时光有着深厚的感情。不管我的思想观念、生活方式有怎么样的改变,然而,我的文化身份永远都不可能改变。这不是一个人种的问题,不是血液的问题,也不是国籍的问题,更不是感情问题,根本的是我的母体文化是中国,从文化本质上说,我永远是中国人。回到以上的论题,也许正因为我是以中国文化身份的"局外人"来看待美国街头音乐活动,这样反而"旁观者清"。

借用"旁观者清"的概念是为了说明"主位"和"客位"的问题。作为一位音乐人类学家,我对街头音乐的考察自然是一种"客位"的角度,以比较"客观的"、"科学化的"、"分析的"、"理性的"和某种"比较的"角度来看待和认识街头音乐活动现象的,因为我的考察是建立在来自异文化研究者的经历上的,与那些街头艺人对自己所从事的活动的认识完全不一样。在拙著《街头音乐:美国社会和文化的一个缩影》中,读者可以读到西雅图"公众集市中心"中马克、约翰对于他们如何"默契"换班的叙述。马克曾说,在那里演唱、演奏都必须按规定和默契来进行。"搬家"叫作换班。换班是乐手们之间不成文的规矩。在哪一天、哪一段时间、哪一个地点,日常在这里演奏的街头音乐家们之间都有默契。乐手们希望通过不同的地点、不同的时间、甚至不同的班次来获得更多的观众,为了经济效益,也为了他们的音乐。马克又说,每隔两小时,这里就会有换班。我曾问约翰,换班是怎么个排法的呢? 又是谁来负责排呢? 约翰笑着回答我,他也不知道,好像也没有个准,反正大家在一起久了,好商量。隔上几天,凑在一起,

默契一下就完了。很明显,他们对自己街头音乐活动中"换班"、"默契"的认识是比较"主观的"、"感知的"、"功能性的"。

然而,我以音乐人类学者从"客位"的角度来看同样的现象,所得到的是另一层面上的认识。我曾论述到,"公众集市"是一个大舞台,这个大舞台是需要秩序的,这个秩序规定了节目的前后上下,有了这个秩序整个舞台才会井井有条,才会让舞台运作正常进行。有了秩序,街头音乐才会在这块"土壤"里不断成长。这种秩序就是我们看到的"公众集市中心"里马克以及他的同行们的默契。他们之间的默契是一种个人和群体之间在一个特殊的社会群体活动中的自觉或不自觉的制约行为。虽然一个个完全不同的个体对于街头演奏、对于街头音乐、对于街头生活有着全然不一的理解,但是,他们却把自己看作是街头音乐活动这个社会现象中的每一份子。他们的默契不是法定的,也不是通过集体讨论规定的,而只是个人与个人之间的心照不宣,"公众集市中心"的街头音乐家们以个人之间的"感情"默契通过有规律换班的"理性"手段来创造他们的这个特殊社会集体中的运作功能,这一功能的正常运作反过来实现了那里的整个街头音乐活动在这个大舞台上的秩序。从以上"客位"、"主位"两方面的比较和论述,比较清楚地说明"客位"、"主位"这两者的关系不是辩证的,也不是相对的,而是完全不同的认识论。

我一直在思考,从"局外"立场或者"客位"角度来分析,街头音乐活动最主要反映了美国社会、文化中什么样的中心问题?我认为,其根本就是美国社会和文化中的价值观念。美国主流文化的核心是崇尚勤奋劳动。早期新教徒的劳动价值观,后来逐渐发展成勤劳、节约、奋斗、物质至上、讲求实效的美国精神。人们希望通过自己的奋斗和物质上的成果来得到上帝对自己的认可和恩典。这种新教徒观念激发了美国人的奋斗精神和努力创造物质财富的积极性,在客观上起到了促进经济发展的作用。

美国人物质至上的观念形成了一种典型的美国独有的实用主义哲学，他们关心实用价值，重视实际行动。这种重视物质利益、追求效用的实用主义就是将获得实际效果作为追求的最高目标，把实际效果作为惟一有价值的真理。虽然实用主义不关心对普遍绝对真理的探讨，但是由于它崇尚科学、尊重实验、反对盲从的风尚，给美国经济的发展带来了非常积极的影响。

美国人的实用主义不仅体现在经济获利上，在政治和社会生活中同样体现了它积极有效的方面。因为它讲求实际，美国人往往在政治上所提倡的原则在执行时却会根据当时的形势放弃原则。美国历史上的一系列"妥协"就是这种政治态度的表现。例如，美国宪法中的"大妥协"、"1850 年大妥协"，以及新保守主义对福利政策的妥协退让等，都反映出美国人重实效轻原则的态度。科学研究的情形也如此，在美国，人们对待科学的态度就像做生意一样，只有那些马上见效的东西才能引起人们的重视，与生产、生活关系密切的自然科学课题总是研究的热门，而高度抽象和纯粹说理的哲学思辨则不是他们所关心的。

在讨论美国人的价值观时，有一个现象是值得注意的。美国人的价值体系中有许多难以相互协调的对立面，其中最突出的是自由和平等。理论上说，如果人人都有平等的机会，人人就有了发展的自由，因为机会均等和个人自由是实现自我价值的基本保障。然而在实施过程中，自由和平等却经常表现为一对矛盾。由于各种社会因素的作用，权利和机会的均等并不能真正得以实现，经济和社会地位处于劣势的大多数民众呼吁平等，而既得利益者们则要求自由。由此而产生的分歧、矛盾乃至斗争影响着社会政治、经济、文化生活的方方面面。虽然价值观是社会成员共同追求的目标，然而是否能真正实现还受到各种因素的制约。因此，理想中的"自由和平等"价值观和社会现实之间往往存在着差距，甚至矛盾。例如，在这点上，美国文化中最为持久和突出的

悖论集中体现在所谓法律上个人的自由和平等与事实上对美国黑人的种族歧视之间的矛盾。这样的情形不仅反映在对待黑人身上,对于印第安人,以及其他少数民族都是如此,自由、平等一直不是他们的现实,而是他们所需要长期追求的社会理想。

美国学者乔治·佛斯特认为,平均主义是信奉"社会财富有限论"的农民社会中存在的狭隘的分配理论,而机会均等则是现代社会中每个成员实现自我的基本前提。这两者之间存在着本质上的差别。事实上的均等是不可能实现的,但是权利与机会均等的口号却意味着在美国只要付出努力,人们有可能凭借能力和机遇从一个等级跃上另一个等级。美国人都明白财富和社会地位不是一成不变的,因此许多人都能正确地看待暂时的地位差别。尽管个人主义概念的内涵和侧重点一直在随着美国社会和经济的发展而变化,它的核心内容始终是承认每个人都有权利选择自己的生活道路,任何人都不得加以干涉和控制。个人主义思想的精髓就是自主、自决、自负其责。这种观念能够代代沿袭下来在很大程度上得益于美国的教育方式。美国式的家庭教育明显体现出个人主义对人们生活态度的影响。美国价值观中的自由不是指绝对按照个人意愿行事的无法无天的自由,而是指在法律约束下的自由。这种自由观念源自英国哲学家洛克的思想。他认为:"自由并不是每个人喜欢干什么就干什么,喜欢怎么样生活就怎样生活而不受法律的约束;相反,在政府的领导下每个人的自由应当遵从延续下来的惯例,这个惯例又由这个社会的立法机构制成法律。"在美国,自由权利有着明确限度和规范,这个规范就是享受自由权利的同时要尊重他人的权利,维护社会的稳定。[(6)]

作为学者,我尽可能地从"客位"的角度阐述了美国传统、社会和文化对"自由和平等"这一最核心理念的认识;同时,作为一个普通的中国人,从我个人的角度来理解,其"自由和平等"所反

映的是一个非常基本的概念，即"尊重"，这是我在街头音乐考察中感受最深的，也是我这本小册子的主题内容。

---

(1) "音素"是区别语音的最小单位。例如，英语中的 fat、gopher、belief 等，这些词的字母数量以及字母的组合不同，但是它们的音素是相同的，斜体所表示的字母都具有发声为 /f/ 这个相同的音素。

(2) 请参见 Zdenek Salzmann：《语言、文化和社会—语言人类学导言》(*Language, Culture & Society: An Introduction to Linguistic Anthropology*), Colorado: Westview Press, 1993.

(3) 详见汤亚汀："民族音乐学主位—客位研究的理论问题"，载于《中国音乐学》1995/2，pp. 26－34。

(4) 胡德(Mentle Hood)认为，从 emic 的角度来说，"音乐的意义"是"不能言语"(untalkable)的。请参见他的"量子理论"(Quantum Theory)学说。

(5) Maurice Halbwachs：《论集合记忆》(*On Collective Memory*), ed, trans. by Lewis Coser. Chicago and London: The Univ. Of Chicago Press, 1992, pp. 22－23。

(6) 引自《美国社会文化透视》，端木义万主编，南京大学出版社，1999 年版，第 56 页。

(原载《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》，
人民音乐出版社，2001 年 11 月)

街头音乐传统的缘起和发展，及其在文化商品市场中的意义

一、街头音乐的界定

作为一种音乐现象，街头音乐从来没有过明确的界定。翻开所有语种的音乐辞典，找不到任何有关“街头音乐”的条目。既然将街头音乐作为一种严肃的音乐文化现象来看待，那么在学理上对它进行一定程度的界定就必不可少了。

界定是一种认识事物的规范，怎么样来规范“街头音乐”的概念？从什么角度来规范这个概念？这个问题缠绕着我很久。我在进行“田野工作”的过程中，一直遇到如何来选择“街头音乐”考察对象的问题。哪些是，哪些不是？有许多是显而易见的，比如在西雅图“公众集市中心”内的大部分演奏活动无疑属于街头音乐活动的范围；再例如，在纽约街道上的艺人表演，当然属于街头音乐活动的范畴。因为他们的音乐表演活动是在街头进行的，活动具有较强的商业性，而且绝大部分的艺人是那些业余性质的、个体性质的音乐从业者。我们大多数人，无论在国外，

还是在国内所了解到的街头音乐活动绝大部分都属于这一类。然而，仅从以上几个方面来规范“街头音乐”的概念是不完全的。

首先，“街头音乐”是不是一定特指在街头进行的音乐活动？如果是，那么纽约地铁中的音乐活动算不算？特别是在地铁车厢内从事演奏算不算？还有，对于西雅图“公众集市中心”内部的商业店家旁边的音乐活动又怎么样来确定它们的性质？以“地点”来界定不行。那么加上一条，以具有商业行为的街头从艺活动来规范“街头音乐”行吗？从一些街头音乐考察实例中，我们看到，从事街头音乐活动的成员中间，有不少的一部分并不以在街头从艺来作为获得经济收入的手段，不以商业为目的。例如，洁丝卡、安迪等学生，他们只是把在街头进行音乐演奏作为生活的经历。如果说，再附加上“业余性质的、个体性质的音乐从业者”为条件来界定“街头音乐”是否会全面一些呢？事实上，也是不行的。因为，在街头音乐活动中，有一些则是“专业”的音乐从业者。我们可以从两个方面来理解“专业”的意思。一是音乐水平的“专业”性，另一是从事街头音乐职业的“专业”性。可能一些人在音乐水平上非常专业，但是他们并不以在街头演奏音乐为生活的主要手段，比如，在西雅图大学街上一年一度的“街节”中，华盛顿大学音乐学院的学生演奏弦乐四重奏就属于这种类型。有一些，可能并不具有专业的音乐水平，但是，他们却是以在街头从艺作为职业。也有少数，可能两者兼之。因此，情况很复杂。一个很典型的例子，在许多各种名目的街头艺术节日中，我们可以在那里看到在一个个临时舞台上，专业的乐队、合唱，以及舞蹈在表演。对于这样的情形，我们能不能将其视为“街头音乐”的活动？

我思考了很久，觉得从传统的音乐形式分类角度来界定“街头音乐”非常困难。从音乐自身的体裁、题材，或者音乐表现的形式，音乐活动的场所、地点，或者表演者的身份等，都不可达到

一个比较规范的程度。最后,我认为只有从音乐活动的存在方式的角度,即表演者与观众之间的关系,才能对“街头音乐”的概念和范畴有一个比较明确的界定。

街头音乐,一般指的是那些在“街头”——所谓街头的含义是比较宽泛的,包括街道、广场、公园、地铁、集市,甚至某些商业地点等场所——进行的音乐活动。虽然在某些情形中街头音乐活动的进行需要得到一定合法程序的认可,例如在纽约地铁中、西雅图“公众集市中心”内从事音乐活动需要执照,但是在一般场合中,街头音乐活动还是自由的。无论需要合法程序,还是自由进行,表演者和作为参与者的观众的行为都是自发的、个体的、没有契约的。在街头音乐活动进行过程中,不仅表演者和参与者各自的存在具有很大的流动性、随意性和非约定性,而且特别是表演者与参与者的关系同样也是流动的、随意的和非约定的。流动性、随意性和非约定性表现在各个方面,包括表演场所的选定、参与人群的数量、双向交流的方式、音乐内容和形式的选择,以及表演活动中准商业行为的发生等。在美国社会中,街头音乐活动的这种生存方式是被社会普遍接受的,人们不仅给予它在地域概念上的空间范围,而且还给予它在心理意义上的人格尊重、文化价值上的认同、理解和欣赏。因此,街头音乐活动就是以这样的存在方式,形成了它在美国社会和文化中的特征和范畴。

二、街头音乐的传统

街头音乐作为一种音乐活动的存在方式并不是现代社会才有的现象,事实上它是一种文化传统的延续。从历史文献中我们可以看到,欧洲最早的“街头音乐”现象应该追溯到荷马时期的音乐活动中。现存的资料中记述了不少当时在集市广场上演唱的歌曲,以及具有节奏性的伴奏等。虽然那些歌曲的旋律已不可

能为人所知,但是这些民间音乐或者流行音乐的内容和形式对当时的音乐发展起到了重要的作用。

之后,欧洲中世纪时期流浪艺人的性质和他们的音乐活动情形也有一些类似于我们今天谈论的街头音乐的内容和形式。那些无拘无束的流浪艺人,“无人知晓他们来自何方,浪迹何处”,他们在法兰西、英格兰、日耳曼与意大利随处游荡,在民间和宫廷演奏着他们的音乐,为欧洲艺术音乐的发展播下了种子,产生了非常重要的影响。

在当时,流浪艺人虽然多才多艺,他们一方面以表演、音乐和舞蹈获得自己的生计,另一方面,他们的艺术也为人们带来了快乐。然而,这些出身贫寒、没有固定的住处的流浪艺人却没有被当时的“官方”,即教会所认可。卑微的社会地位,以及他们热爱和创作的民间生活题材的作品,被教会看作为对抗上帝意志的具有极大诱惑力的恶魔群体。因此,有关他们的内容很少被载入历史,所以,目前我们能够看到的有关材料非常有限。

到了中世纪后期,随着城镇生活的兴旺,一些流浪艺人开始逐渐在城市中居住下来。通过他们的艺术才华,也由于社会对他们的需求和欢迎,在某些地区流浪艺人的地位逐渐得到了教会的认可和法律的保障。由此,流浪艺人成为了一种职业。例如一些学生身份的流浪诗人(Vagantes)加入了这一行业。由此,流浪艺人的活动和表演不断得到发展,在1288年第一个流浪艺人同行会在维也纳成立,被称作“圣尼克莱兄弟会”,行会的领导人称为“艺人之王”由音乐技艺高超者担任。随后,十四世纪初的法国和英国也都相继成立了类似的流浪艺人行会。

中世纪晚期和近代以来把这些流浪艺人称之为游吟艺人,在吟唱诗人的时代,他们被称作戎格勒。称游吟艺人(Minstrel)带有一定尊敬的意思,而戎格勒(Jongleur)则含有一点贬义的成分。其实,到了十六世纪,游吟艺人也有贬义的意味了。例如,英国在

制定有关的流浪法律时,将游吟艺人归为流浪者一类。

关于戎格勒和游吟艺人的情况,保罗·朗在其《西方文明中的音乐》中有一些比较详尽的论述。他这样叙述到,戎格勒有悠远的过去,比吟唱诗人出现早千年以上。流浪艺人的起源可追溯到古罗马时代,他们的文学知识和音乐才干让人窥到古代的公众戏剧演出和其他节庆的残余痕迹。滑稽演员与杂耍艺人跟随四处征战的罗马军团,随着罗马文明的传播,到处可见他们的身影。在早期教父时期和中世纪早期,这些人依然活跃,但对于教会而言,他们的记忆和传统过于生动地反映了异教的过去,令教会很不舒服,因而大多数编年史家与虔敬的著述家便对他们视而不见。我们有关中世纪早期的游吟艺人的信息完全是否定性的,即,我们所读到的东西都是反对他们的教规和训令。

戎格勒和游吟艺人在整个中世纪里几乎是不可或缺的。他们出现在宫廷节日和最有地位的显贵城堡中;但有证据说明,他们也出现在市民阶层喧闹的节庆中,出现在比赛集会中;此外,他们也乐意为乡村婚礼提供音乐。他们积极参与宗教戏剧的演出,除了歌唱和奏琴之外,还背诵传奇、表演杂技噱头和魔术绝招。他们从一个村庄走到另一个城镇,见多识广,用他们的故事传闻吸引人们的兴趣,因此可以说他们发挥了相当于现代报纸的功能。然而,无论他们多么不可或缺,整个中世纪里他们都遭到轻视。这幅自相矛盾的图景无疑令人费解,但懂得禁令出自教会,就会明白一切。自早期教父的时代开始,以及后来在克吕尼改革时期,教会都将游吟艺人对生活和快乐发自本能的真挚热爱当作人类精神利益的危险大敌。可怜的提琴手如同癫痫病人、梦游人以及巫师一样,被禁参加圣餐和圣礼仪式。但是,尽管遭到排斥和鄙视,他们进行了顽强的斗争。我们知道,后来甚至也允许女戎格勒参加公众表演。教会的显要人物在家中豢养戎格勒,王子和贵族在城堡中为他们提供膳宿,甚至隐修院有时也在礼拜中雇

用他们。看似奇怪的是，有充分凭据证明，每当教会会议召开，大量戎格勒就会在当地聚集。康斯坦茨会议期间，有报道说，大约五百名戎格勒汇集到这座城市。我们应感谢这些不断遭到侵扰的戎格勒，因为在早期、中期的中世纪通俗史诗与世俗音乐、诗歌中，留存下来的资料中很多是他们为我们抢救下来的。

戎格勒基本上是流浪音乐家，因此他与游吟艺人有别，后者永久性地附属于某个贵族的宫廷或某个社团。但"游吟艺人"这个术语变得愈来愈有涵盖性，到十三世纪末，戎格勒和游吟艺人都使用这个称呼。随着时间推移，游吟艺人占据了介于吟唱诗人[1]和戎格勒之间的位置。他生活上像个戎格勒，但他创作自己的尚松，像个吟唱诗人。吟唱诗人和游吟艺人常常成为至交，有关狮心王理查和他最喜欢的游吟艺人布隆代尔·德·内斯莱的美丽传奇就是明证。传奇说，狮心王在1193年被奥地利公爵利奥波德抓获入狱，布隆代尔在日耳曼四处探寻，终于找到国王所在。布隆代尔为了让国王知道消息，演唱了一首他们俩人以前一起创作的歌曲。

到十三世纪，游吟艺人已成为一股很有影响的势力，令当时人感到又爱又怕。他独自一人将报纸、剧院和音乐厅的角色统揽一身。无论出现在何处，他都是快乐的化身，人们趋之若鹜。他给人们带来幻想和熟练技艺，招人喜爱。但人们也因他如此多才多艺而对他感到恐惧。教会当然意识到娱乐的力量和诱人的魅力，但不仅是教会感到这种多才多艺的能力具有邪恶性，而且普通民众也怀疑在表演中存在超自然的魔力。戎格勒通常能够在贵族、市民和农夫那里得到他的所需，生活得相当安逸，不愁吃穿。许多人羡慕他奢侈而无忧无虑的生活方式，更有不少人渴望进入这个行当。他们的人数不断增长，到十三世纪末和十四世纪，编年史所面对的已是名副其实的游吟艺人大军。钱伯斯提到，有一次汇集了一百五十名戎格勒；意大利的编年史书说，节庆

集会时,会有上千名游吟艺人汇集一处。游吟艺人原先蓬头垢面、担惊受怕的日子已经一去不复返了。

游吟艺人的服饰很容易辨认。当时的图示插画表明,他们身着红色的短上衣,头戴一个黄色的风帽,下穿连衣裤,有两种颜色,垂直分开,就像后来宫廷弄臣的打扮。我们发现,很多日耳曼的游吟艺人都享有好玩的绰号:“彩虹”、“谀妇人”、“跃兔”、“小琴弦”,等等。有些绰号源自故乡,另有一些是他们自己起的,很有幽默感,反映出对生活的全然否定与鄙视。一个优秀的戎格勒应该会摆弄好几种乐器,根据传奇故事和其他的叙事诗歌,普通常见使用的乐器数量令人叹服,但他们的主要乐器是提琴,在法兰西被称为 viele。这种乐器的弯弓特别适合演奏持续低音,同时歌手进行吟诵。

游吟艺人不仅是十世纪至十三世纪最主要的世俗音乐活跃份子,也是这一时期通俗韵文最活跃的诗人。这些歌手和琴手是当时的炫技大师。主人指派他们表演自己的歌曲时,这些游吟艺人出于自发的创造倾向,往往对音乐进行修饰加工——程度各自不同,但有时修饰的比例非常大,以致无法辨认原来的旋律。好几位吟唱诗人曾警告手下的游吟艺人,不要对自己的歌曲进行歪曲。法语的贵族抒情诗歌之所以在旋律上远比德语的恋诗歌手丰富,一定与游吟艺人这种强烈的音乐创造能动性有关。在恋诗歌手的艺术中,诗人与音乐家的结合是规则,从而使游吟艺人的独立活动受到限制。(2)

从以上的材料可以了解到,当时的流浪艺人的世俗音乐对后世的艺术音乐产生了非常积极的影响。一个时代是如此,个人也是如此。

欧洲音乐历史上,有许多伟大的作曲家及其音乐创作是从民间或者街头的音乐中获得灵感和源泉的,海顿就是其中典型的一个。有学者对海顿这样评价到,开创古典时代的海顿是这样一位

天才，他参与了一个崭新的艺术世界从萌芽到鼎盛的全部过程，他吸收了一切，但依然保持自己的本色，他从通俗的民间技巧开始，最终抵达艺术的至高境界。音乐在他的笔下，摆脱了宫廷的礼仪陈规和轻浮嬉戏，成为了一种非常具有个性的表达，即奥地利农夫的的表达、热爱生活的表达、大自然多彩多姿的表达，其中蕴藏了万花筒般的机智、幽默、欢乐和悲愁。他从意大利人那里习得形式圆满的美感，从德国人那里得知对位的奥秘，但他始终是一个技术娴熟、精通艺术的奥地利农夫。

海顿就是这样一位天才农夫，他伟大的音乐也就获利于他的农夫般的经历，从乡村和民间，甚至街头上获得了许许多多的音乐养料，比如，海顿常常运用通俗的民间音调作为自己创作的素材，包括德国的、波希米亚的、克罗地亚的、匈牙利的、还有吉普赛的曲调。这些音乐素材都是他早年的生活经历所积累下来的。当时，海顿经常独自一人在乡村、民间巡游，有时候为了获取民间音乐的素材和即兴演奏的经验，他经常参与街头、广场的艺人们的演奏。这种方式不仅让海顿更加接近他的生活、他的品格，而且从中使得他获得了丰富的音乐源泉。在美国留学期间，我曾写过一篇《海顿的音乐及其民间传统》的论文，其中有一段是这样的：

The young musician supported himself with odd jobs and teaching. " He played at dances, he made arrangements of compositions for various instruments, he took pupils for miserably small fee. Most of all, he went gassatim, which means that he took part in serenades" (Geiringer: 1963, p. 29). Austria had a great fondness for open - air music at night, and many musicians were needed to fill the continuous demand. In the eighteenth century in Vienna, people often saw this custom that several Viennese musicians, such as singers and guitar players accompanied by flutes, played serenades in the

streets, and they were surrounded by an applauding crowd. Haydn made the best use of this fashion. He not only lived in this way but also learned from the rich well of Viennese folk music. Later, the spiritual of folk music became the greatest source of his art.

中文的大意是：

这位年轻的音乐家(海顿)以零星不固定的工作和教学来维持他的生活。“他为舞蹈伴奏,替各种乐器配器和编曲,从教授学生中得到很少的报酬。更经常的是他参与街头小夜曲的演奏。”(引自 Geiringer：1963, p. 29)奥地利人非常喜爱晚间的露天音乐,许多音乐家的街头演奏因此而应运而生。在十八世纪的维也纳,人们经常可以看到这样的风俗,几个维也纳音乐家聚集在一起,包括被长笛伴奏着的歌手和吉他手,在街头上演奏小夜曲,周边围绕着鼓掌的人群。海顿充分地利用了这样的风尚,这不仅是他的生活方式,而且他从维也纳民间音乐中获得了丰富的营养。之后,民间音乐的精神成为了他的艺术的最大的源泉。

在论述“前古典室内乐”问题的段落中,保罗·朗也这样说,在奥地利,这里充满了健康的、未受损害的民间音乐——的确,嬉游曲浸润在这样的民间音乐中。1794 年的《维也纳戏剧年鉴》,对这类音乐受欢迎及流行的情况,提供了同时代有说服力的证据：

夏季几个月……一天里几乎每个小时,你都能在街头碰到演奏小夜曲的人……。然而这些小夜曲并不像在意大利或西班牙那样,仅仅是用吉他或曼多林为歌唱伴奏……而是三重奏,几个声部的四重唱(大多选自歌剧),管乐合奏,经

常也是整个乐队，演奏最有难度的交响曲……。正是这些夜晚的社交音乐会表明了……人们普遍而强烈地热爱音乐；因为无论多晚，他们总要举行这样的音乐会……你很快会发现，人们出现在自家打开的窗前，几分钟之内音乐家就被一大群观众围了起来，这些观众，在小夜曲结束前，很少有离开的。

海顿像其他维也纳作曲家一样，把嬉游曲当作自学的课堂，通过实验与经验，精通了自己器乐作品所特有的形式与合奏技巧。"(3)

我们从历史的时代和个人两方面的例子见证了街头音乐活动的传统性。我们都知道，传统并不是一件简单的在历史中发生的事情，传统对人类的生活具有着非常重大的意义。传统也就是那些经历了时间和人类的经验被证明了是极其真实的东西和人的生活所需要的东西。传统的意义在现代社会之前的时光里是非常生动的，在过去的乡村生活中是极其有价值的。虽然在眼下的现代社会中间，传统的价值和功能似乎显得并不是那样的显著，但是在时间的长河中，文化价值的转化、调整和应用的积累过程不仅仅只是一个传承的过程，而且是我们以新的方式继续传递的、不断创造的过程。以这样的眼光来看待我们的街头音乐的传统，就可以理解它与历史的关系，更主要的是看到它在现代生活中所起到的文化继续的作用。

三、街头音乐在现代社会中的延续及其文化商品价值和功能

文化的继续或许按照其历史自然的发展规律进行，也许是人们以引导的、规范的方式得以实现。街头音乐从它的缘起，

然后发展、延续在每一个时期和阶段都逐渐地发生着变化。我们从以上的叙述中已经了解到,随着社会的职业化、商业化的不断发展,过去的自由艺人开始分化。但是,街头从艺的活动依然存在,并且一直延续下来。19 世纪的欧洲,街头音乐的活动仍然是社会音乐生活的重要内容之一。法国在 1834 年颁布了一个法律,政府允许街头流行音乐艺人组织他们的行会,并且规定街头流行音乐的出版计划。而且街头歌手必须持有标志才能进行演唱活动,这样以便于管理。当时的《音乐评论》(Revue Musicale)社长斐迪(E. Fétis)在 1835 年写了一篇关于街头音乐活动的报道:

> 政府可以大大改善巴黎的街头音乐,并且运用巨大的影响力导正游走的音乐家们,带给人们道德上的愉悦。这是它的职责。只花极少的金钱,它可以配置给音乐家旋律优美的乐器,让他们弹奏出美好的音乐。歌手们天赋雄赳气昂的声音,可以为人们唱出独特的爱国颂诗以及歌词严肃纯正、赞颂高贵美德、慷慨行为、为人们的天生情感所钟爱的歌曲。人们要听的是赞美对工作、清新、节俭、慈善的热爱以及最重要的对人类的热爱,而不是去歌唱酩酊大醉和粗俗激情的欢愉。(4)

以上的引文是作者对当时法国街头音乐的社会教化作用的一些观点。我们从文化传承的角度来看,这段文字说明了街头音乐在 19 世纪时期依然有着重要的社会影响。

来到美洲新大陆开垦的新移民,从欧洲带来了文化,也包括街头音乐的传统。虽然没有更多的材料来追溯街头音乐在美国历史发展中的详细状况,但是西雅图"公众集市中心"内有一幅画,记录的是这个集市广场上街头音乐家表演的近几十年来的历

史情形。画上标明,“农民集市”,这是几十年前这里的写照。据说,这张画作于1968年,至今三十余年了。但事实上,在那里的街头音乐家活动,不下于五十年。不管是三十、五十,还是一百年,“农民集市”画像就是街头音乐传统在美国的最好见证。所以,在我看来,“农民集市”壁画就像是西雅图“公众集市中心”街头音乐活动的“宣言”:这里是我们的起源,这里是我们的土壤,这里是我们的生活,这里有我们的精神,这里更是我们的传统和文化。

街头音乐作为传统和文化的存在和发展过程一直与它生存的社会环境发生着密切的联系。尤其是现在,它的多重属性体现得更为充分。街头音乐可以是艺术的,可以是习俗的、可以是宗教的,可以是政治的,也可以是经济的。从前面的正文中的叙述,我们已经看到了街头音乐活动的确涉及了与社会关联的方方面面,例如,西雅图“公众集市中心”的安迪等所演奏的音乐以及他们对自己从事街头音乐活动的目的是非常艺术化的;在纽约地铁、西雅图街头所听见的安第斯音乐就是印第安人习俗和文化的直接体现;著名的黑人“五重唱”组的演唱和黑人教堂中的礼拜音乐活动是地道的宗教情感的表达;有关音乐与政治的关系虽然在我采访到的美国街头音乐活动中并不多见,但事实上是存在的。比如牙买加、特立尼达的Raggae、Calypso音乐就是非常政治性的,而且在许多场合中是在街头演唱的。在中世纪,雇用“游吟艺人”作为宣传工具的现象也存在。贾克·阿达利在《噪音:音乐的政治经济学》中也提到了我们前面曾论述的“狮心王理查”的例子,但是他从政治的角度来看这一现象:

> 在资本主义社会出现之前的世界里,音乐是社会信息流传的一种重要形式,而游吟艺人可以被为政者用来做政治宣

> 传。举个例子,“狮心王理查”(Richard Coeur de Lion)会雇用游吟艺人写歌颂扬他的荣耀,并且在市集日在公共广场上演唱。在战时,吟游乐人也时常被雇用写歌挞伐敌人。相反地,不流于俗的游吟艺人写歌描述或讽刺时事,而各国君主会禁止他们吟唱某些敏感的主题,否则就得冒坐牢的危险。(5)

那么街头音乐与经济的关系呢?其实,街头音乐与经济的关系是大多数人最关心的问题,应该说对街头从艺活动的最直接反映就是经济行为。很长时间以来,人们都将艺术看作是纯粹的精神物品,不应该与庸俗的经济有任何瓜葛。然而,随着社会的变化,经济对文化作用的增强,人们对艺术与经济关系的认识也在改变。我始终认为,音乐作为艺术是精神性的,但是音乐作为职业是物质性的,音乐在社会生活流通和作用的过程中会形成了一定的经济价值。在街头音乐活动中,音乐的经济价值是显而易见的。问题在于,我们怎么样来认识音乐与经济的关系。比如小费,给小费是对街头音乐从业者的一种尊重的表示。但问题是,街头音乐是一种文化,我们都认为文化的价值是不能以金钱来衡量的,但是街头音乐的活动却又是需要经济来维系和推动的。因此,在街头音乐的观众和表演者之间付小费的关系中,这个悖论就体现出一个非常令人尴尬的情景:一位不给小费的观众可以表明他将街头音乐的表演视为文化,因为文化是无价的;另一位给了小费的观众无意之中将街头音乐放到了商业化的位置上。哪一种更有意义、价值?

我个人认为,美国街头音乐活动的功能和价值是多方面的,但是其最主要体现在两个方面:一方面,与历史、传统一脉相承,它担任着文化传承且传播的重要角色,诸如街头民间音乐在历史上对古典艺术音乐的影响,以及它在现代社会中对文化多元化所

起的作用等；另一方面，在现代社会中，它还呈现了大众文化与市场经济之间的关系问题。

20世纪以来，社会的变化、经济的发展极大地改变了人们的物质生活方式，同时也改变了人们的文化观念。伴随技术的革新与进步，伴随工业社会的规模化、组织化、程序化，伴随全球经济与各国贸易的发展，市场经济正在一步步地拓展自己的势力范围，无论是人们自觉或不自觉，它都将越来越多地与种族、民族、习俗、文化、以及意识形态等方方面面紧密地联系在一起。市场经济的独立、个性化以及文化性的成长，必然造就一批与之相呼应的群体，即大众文化消费群体。大众文化在一定的意义上是一种文化形态，“它不同于历史上早就存在的‘民间文化’，而主要指为庞大的文化工业所支持，并以工业方式为广大的文化市场大批量复制、生产消费性文化商品的文化形式。商业电影、电视肥皂剧、通俗歌曲、休闲报刊、畅销小说、时装表演、营利性体育比赛等，都是它的主要成份。”(6)街头音乐活动也是这种文化市场的内容之一。

虽然作为现代工业和市场经济充分发达的产物，大众文化与传统的各种文化形式相比，其最显著的一个特点就是商品性，这是市场经济的效应。然而，问题在于人们对商品的概念，消费的观念，以及对交换价值的认识等已经发生了深刻的变化。

霍克海默和阿多诺认为，“生产领域中广为人知的商品逻辑和工具理性，在消费领域同样引人注目。闲暇消遣、艺术作品与一般意义上的文化，为文化工业所过滤；随着文化的高雅目标与价值屈从于生产过程与市场的逻辑，交换价值开始主宰人们对文化的接受。”(7)如果承认街头音乐活动是一种大众商品文化，那么我们也就承认了它的存在和流通与商品的价值、消费的方式和交换价值的评估有着直接的关系。从前面所叙述的大量例子中我们已经看到，街头音乐活动的形式、内容，以

及从业者的目的各不相同,就街头音乐活动的行为和存在作为一个整体的文化现象,它对文化的传播,对文化的多元化产生了非常积极的影响,但是,对于每一个从业的个体来说,经济目的依然是一个主要的因素。大多数从业者通过演唱、演奏和销售唱片音带来获得经济效益是重要的目的。然而,在我看来,参与街头音乐活动的观众购买唱片音带和给予小费只是这个大众商品文化流通中间的一个传统消费的表层现象。我们想象,如果认可街头音乐是一种文化,认可街头从艺者的价值,那么一元钱的小费能够买得起整体的历史传统和个体的人格自尊吗?显然,一元钱的小费不可能具有这样的价值。那么,这个大众商品文化又怎么样流通、存在?

我们换一个角度来理解这个问题。在现代社会的经济市场的交换价值中有一种"后文化"或"后传统"的现象,也就是说,现代交换价值的观念在部分层面上逐渐在替代原有的对传统交换价值的认识。我们从单一的等价货币或经济交换开始逐渐转向多层次、多方式的交换价值的体现。因为,我们对商品的享用,越来越只是部分地与其物质消费有关。可以将消费方式分为四类:主类消费(如食物),技术类消费(如装置设备),信息类消费(如信息、教育、艺术、文化与闲暇消遣),以及精神类消费(如时间、感情、心理、尊重等)。街头音乐活动作为大众商品文化的流通应该属于信息消费和精神消费。观众与表演者之间的狭义的经济价值交换(小费和购买唱片)只是这一大众商品文化流通中的很小一部分,绝大部分的交换价值是在信息和精神消费中体现出来的。人们更多的以花费时间、投入兴趣、给予感情和尊重来完成与街头音乐表演的价值交换,从街头音乐表演中获得文化方面的知识、听觉生理上的享受和精神观念上的认同来达到商品消费的满足。这也就是街头音乐活动在美国现代社会中的文化商品价值和文化市场功能。

(1) 吟唱诗人的艺术起源于普罗旺斯，那里阳光明媚、气候怡人。每一处城堡似乎都是一个微型皇家宫廷。已知最早的吟唱诗人是普瓦蒂埃的第七任伯爵，后成为威廉九世、阿基坦公爵(1071－1127)，似乎可从他身上将吟唱诗人的渊源追溯到普瓦图。但吟唱诗人创作的全盛产地是在相邻的利穆桑省——加泰隆人就一直将整个吟唱诗人文学称为 lemousi。这些诗人－音乐家的称呼，“troubadour"和“trouvere"，也许衍生自动词“寻找”(法语 trouver)，意指这些诗人最优秀的品质，即创造力与想象力；但也可能衍生自附加段一词，拉丁文为 tropus。在实践中，只有那些出身高贵，为艺术而艺术，不求回报和酬劳的个人才配享有这个称呼。如果用自己的艺术谋生，无论此人多么伟大，也只能降格为游吟艺人，即戎格勒。(引自保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001 年，第 68 页)

(2) 同上书，第 72－3 页。

(3) 同上，第 376 页

(4) (法)贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，上海人民出版社，2000 年，第 99 页。

(5) 同上，第 17 页。

(6) 黄书进：《回归生活：20 世纪的世界文化景观》，经济科学出版社，1999 年，第 262 页。

(7) 迈克费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，译林出版社，2000 年，第 20 页。

(原文载于《民族艺术》2002 年第 2 期)

城市音乐文化与音乐产业化

让我看看你的城市,我就能说出这个城市的居民在文化上追求的是什么。

——伊里尔·沙里宁[1]

城市音乐文化,是一个自从人类有了城市、创造了文化、产生了音乐之日起就已经存在的现实。因此,这样的现实是人类文明共有的特征,无论它们是积极的、还是消极的,都是我们必须接受的、认识的、思考的。尤其是,在这个人类文明形式中,这样的现实又由于一系列的特性,诸如特定的地域、社会、经济、政治、宗教和文化的特性,形成了共性中又具有个性的城市音乐文化的形态和特征。

虽然城市音乐文化并不是一个新的概念,然而,对于城市音乐文化特征的研究,特别是对于随着城市化而形成的音乐产业化的研究,是一个我们所面临的新课题。因为人类社会正以"地球村"的新时空概念,经历着史无前例的城市化进程,特别是我们中国,正在以前所未有的速度加快城市化建设,为此,对于中国城

市音乐文化和音乐产业化现状的研究,更是体现出了它们的紧迫性和现实性。

我们都可以赞同这样的观点,即城市是人类文明的空间集约形式。

对于这样一个空间集约形式的理解,人们在不同时期、从各自不同的角度,依据城市的不同功能、要素、结构和层次等多元复杂性,对其进行界定。

在中国古代,"城"和"市"是两个概念。《管子·度地》曰:"内为之城,城外为之郭";《墨子·七患》曰:"城者,所以自守也"。由此,我们认识到,古人将"城"视为安全保护的围障之物。至于"市",《周易·系辞》曰:"日中为市,致天下之事,聚天下之货,交易而退,各所其得。"从中我们认识到,"市"在当时是一个商品集市交易场所。

"城市"在现代生活中已经远远超出了原有的军事和交易概念。如今,经济学的观点认为,城市是一个有限地域内集聚的经济实体、社会实体和物质实体的有机系统;社会学的观点认为,城市是大多数居民从事工商业和其他非农业劳动的社区,是人类居住、生活、工作的基本社区之一;地理学的观点认为,城市是发生于地球上的一种宏观现象,有一定的空间性、区域性和综合性;建筑学的观点认为,城市是空间结构与社会结构的结合,是一个复杂的建筑工程综合体,是各种工程建筑和各种管线系统的汇集地;系统学的观点认为,城市是一个以人为主,以空间利用为特点,以聚集经济为目的的一个集约人口、集约经济、集约文化、集约信息的地域系统,是一个与周边进行人、物、信息交流的动态开放系统。(2)

而美国芝加哥学派则从人类文明的历史出发,将传统、礼俗和心理作为城市发展的核心内容,它将城市视为文明人类的自然生息地。它认为,从一定的角度上讲,世界历史也就是

人类的城市历史。该学派的创始人帕克在其《城市:对于开展城市环境中人类行为研究的几点意见》一文中指出,城市决不仅仅是个人的集合体,也不是各种基础设施的聚合体,“它是一种心理状态,是各种礼俗和传统构成的整体,是这些礼俗中所包含、并随传统而流传的那些统一思想和感情所构成的整体。”(3)

帕克的观点摆脱了人类文明历程中城市发展的物质性,他从一个更高的层次来看待城市的价值。这也验证了心理学家马斯洛所提出的人有七种心理需求在城市发展中的状况。古代社会的“城市”仅仅是物质需求和安全需求,而到了现代社会,城市已经成为了传统、文化和精神的集合体。

那么,作为传统、文化和精神的重要载体之一的音乐,我们又怎么样从这一特殊的角度来看待和理解城市呢?

可以这样认为,城市是一个在特定的地域、社会和经济范围内,人们将精神、思想和感情物化为声音载体,并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能作为手段,通过组织化、职业化、经营化的方式,来实现对人类文明的继承和发展的实体。因此,我们的音乐在城市形式和城市化过程中具有其一定的特征和作用。

一、城市音乐文化

所谓的城市音乐文化,就是在城市这个特定的地域、社会和经济范围内,人们将精神、思想和感情物化为声音载体,并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能作为手段,通过组织化、职业化、经营化的方式,来实现对人类文明的继承和发展的一个文化现象。由此,它的特征与城市的基本特征紧密相连。首先其表现在城市因素的集约性上,即城市音乐文化所涉及的范围体现

为人口集约性、经济集约性和科技文化的集约性。其次体现为城市功能的综合性，即城市音乐文化发生在一个人口、经济和科技文化集约的地区，其必然反映该地区的在文化方面的生产、分配、交换、消费等环节的功能，同时，在这样一个社会实体和社会资源高度集中的地区，城市音乐文化的形式也体现在人们从事政治社会活动，以及智力、教育、文化中的作用。再是，城市是一个开放的实体，音乐文化在其中也同样体现出其开放性。通过在城市音乐文化中的内容和其特殊的形式，在城市"商品"生产和"商品"交换过程中，实现经济、文化、传统、审美、感情和思想意识的交流。同时，我们也将认识到，城市音乐文化的系统性，它与整个城市构成一个有机体，在这个有机体中，音乐文化作为社会要素中的一个重要部分和城市经济和市政要素一起形成一个完整有序的整体，从而达到城市复杂的结构、层次、多元和综合性中的音乐文化特殊的作用。

从社会结构来看，市民性是城市音乐文化特征的一个层面。一般我们将具有城市市民特点以及区域个性的文化称之为市民文化，由于各个城市在地理、经济、风俗、传统、文化等方面有着很大的差异性，因此市民文化呈现出千姿百态的特征。

例如，上海近现代文化发展过程中，"海派"成为了上海文化的一种特征。这种特征也同样体现在音乐的发展过程中。20 世纪 30 年代前后的"租界性"和"国际化"最集中地体现在上海大众文化的"海派"特征之中。由于海港城市，资本主义经济意识最先在这里滋生，西方文化从这里进入，也从这里发展和延伸，将文化作为商品，无疑对中国近代经济发展产生积极影响。诸如歌舞厅、音乐社团、唱片业、音乐作品的出版，以及音乐广播电台的建立和发展，我们都已经看到，它们成为了推动这个城市都市化、国际化的重要因素之一。但另一方面，这些音乐文化设施、表演内容和形式也都体现了上海市民文化，或者说，"海派音乐文化"

的深层心理中所隐藏的“媚俗性”和“时尚性”。事实上,“海派音乐文化”的“租界性”和“国际化”是其形式和地域现象,与之相匹配的则是“媚俗”和“时尚”的内容和人格本质。

从社会学视角来看,这种“媚俗”和“时尚”的本质和内容就是那一时期上海都市文化中基本的阶级文化,它们反映了消费这些文化的社会群体的属性。这些被消费的文化,尤其是歌舞厅、流行音乐和爵士等娱乐性文化传播到市民阶层中间之时,其主要的作用就在于表现为市民们所共有的文化价值和心理特征。换言之,这也是特定的人就是特定种类的都市文化载体的具体显现。(4)

对市民音乐文化的概念在各个历史时期和不同文化传统中的理解是不一样的。早先欧洲中世纪市民文化是相对于贵族文化而言提出来的,而在中国古代则相对于宫廷文化。例如,欧洲中世纪贵族文化中把音乐看作为是一种科学,所有贵族子弟都必须接受良好的音乐教育,而那些供职于王公贵族门下之外的艺人们,他们以音乐作为谋生手段,而且成立行会。然而,对于这样一批市民文化的“吹鼓手”往往是受到贵族阶层的排斥的。15世纪初,英国下议院曾谴责威尔士艺人的市民音乐是“弄神弄鬼、造谣惑众”的种类。(5)在中国古时宋代城市商业集会场所“瓦肆”、“勾栏”里的各种音乐表演形式,也是典型的市民音乐文化,它们对于之后的曲艺、戏曲的发展起到过积极的作用。

市民文化一词有时也特指城市阶层中地位较低的那些人群,将他们的社会心理、生活方式、价值观念等的文化现象归结为小市民文化。所以市民文化也就成为了这一阶层的人群的特点,一般表现为“庸俗、虚伪、自私、低级趣味”(6)等。

城市音乐文化中带有区域特征的为社区音乐文化,其具有狭义和广义两种含义。狭义的社区音乐文化是指在一个社区内以学校、图书馆、文化馆、俱乐部等公共设施为阵地,创造社区的音

乐文化生活环境;广义的社区音乐文化是指社区的人文环境、建筑物布局及空间、行为模式及生活方式等。不同的社区有不同特点的社区音乐文化。在一个城市内部,由于存在着不同的层次和类型,也会形成不同的社区音乐文化。同样,在不同社区的学校音乐教育、家庭音乐教育也呈现出这类差异性。尽管随着城市建设的发展,一些城市的社区结构发生了变化,社区文化的格局也在发生变化,但是,随之也同样将产生新的社区文化和新的社区音乐文化。诸如,从调查中看到,上海的徐汇区、静安区、长宁区都是经济文化发展较好的社区,在这些社区的文化馆音乐活动中就充分体现了它们各自的优势,相比其他社区文化馆来说,那里不仅业余音乐教育的层次较高,一般音乐娱乐活动开展得也非常活跃,喜闻乐见的书场、音乐教室、老年舞场以及其他活动极为频繁和丰富,从而也带动了该社区的文化活动方面的经济创收。而一些经济文化底子较差的社区,文化馆中的音乐文化活动就贫乏,管理部门将音乐活动场所出租或者用于其他商业行为,从而更是影响了音乐文化活动的培育。

再者,城市居民表现出来的闲暇文化行为,也体现在城市音乐文化之中。诸如,人们在自由闲暇时间内,所安排和从事的各种文化的活动越来越大量地涉及到欣赏音乐、学习音乐和表演音乐的活动。城市社会学将娱乐闲暇文化看作为一种文化行为,由于每个居民的闲暇时间活动内容不尽相同,它会因个人的文化素养、文化追求、文化导向及生活方式、价值观念以及兴趣爱好等而各异,从而反映出居民闲暇文化程度的高低。因此,居民闲暇活动归根到底和社会物质生产条件和经济发展水平相关,随着城市人民生活水平的提高,居民闲暇活动的时间也必然增多。(7) 因而,居民闲暇文化的发展也是城市音乐文化生活丰富多彩的标志,高质量的闲暇文化对城市音乐生活的改善有重要作用。

因此,综合地说,城市音乐文化是城市文化的历史和传统的

积淀，城市音乐文化是城市文化新发展的体现，城市音乐文化是城市文化的社会行为、观念的反映，城市音乐文化是城市文化规划和特色的标志。将这几方面的因素集中起来，城市音乐文化的特征主要表现为两种性质：物质性和非物质性。物质性指的是音乐文化在城市中所具有的有形的物质特征，即音乐活动所需要的设施和器具；非物质性为音乐活动中所涉及的社会心理、文化价值、审美情趣、宗教信仰和思想意识等。

二、音乐产业化

随着城市化的发展，音乐文化呈现出一个重要特征，即不断被产业化。

一般来说，城市化是指一定地域的人口规模、产业结构、经济成分、运营机制、管理手段、服务设施、环境条件、生活水平、教育状况、文化活动等要素从小到大、从粗到精、从低到高、由分散到集中、由单一到复合的一种转换或聚集的复杂过程。(8)因此，城市化是人类社会、经济、文化的综合作用的结果。在这个综合过程中，文化产业成为了城市化现代社会的一个重要特征。

文化产业的概念出现在20世纪初，“法兰克福学派”边缘人物的本雅明在其《机械复制时代的艺术作品》(1926年)一文中，提出了当时出现的一个新的文化现象，即文化产业品诸如收音机、留声机、电影形成而出现文化变化，由于这些文化产业提供的“复制技术”造成了文学艺术在性质上的根本变化，批量生产的文化产品已经不再具有传统意义上的艺术的一次性存在的性质。原本只有那些“贵族”或上层阶级所拥有和垄断的艺术，从而自象牙塔中“降落”到了民间，大众获得了欣赏它的权力和可能，文化成为了大家所共享的产品。本雅明认为这是文化的革命和解放，给无产阶级文化带来了新的广阔天地。从而，使得文化研究

的视角从美学转向了社会和政治的意义。文化不再以“经典”为标准，打破了过去那些传统的、包括“法兰克福学派”以“艺术作品”为核心的文化观。过去那些伟大的、杰出的艺术成品被称为“经典作品”，它们的创作者被誉为经典作家、思想伟人、人类领袖、历史人物，人们被要求以崇敬、学习的态度来认识、理解和体会这些经典作品的意义。从而，经典作品及其创作者成为了文化的代表、权威和监护人，一切与他们的价值标准不相符合的都不仅是粗俗平庸的，而且也是威胁和异己力量。柯可指出：“英国文化研究冲破了这种文化观，费斯克明确指出文化不是指在艺术杰作中能找到什么形式或美的理想，也不是指什么超越时代，国界和永恒普遍的‘人类精神’，而是工业化社会中意义的生产和流动，是工业现代化社会中生活的方法，它涵盖了这种社会的人生经验的全部意义，它废除了‘艺术成品’在文化中的中心地位，而代之以意义的生产和流通”。(9)

在这种情形下，文化产业就此形成，因为现代城市中的政治、经济赋予了文化新的含意。随着越来越多的资本运作，资本在最大限度地增值，它朝着可能获取利润的空间无限地渗透和扩张。随之，资本超越了物质产品的生产和流通，伸向了文化心理领域，精神和文化成为了商品。由此，文化产业构成了一个生产系统，在这个系统中文化只是一个形式，它受制于资本积累的逻辑，而不再是传统的艺术性质和意义了。现代社会中的音乐就是这种文化产业中的重要成分，例如：

音像艺术是文化产业最为活跃的前沿，新技术、新产品、新样式层出不穷：录音、录像；磁带、光盘、组合音响、家庭影院；更有数字化浪潮迎面扑来，CD、VCD 之后，DVD、DVD - ROM，CD—RW 正在开发。观众可以在多种场合，通过多种途径，借助于电视，录像机、影碟机、电脑多媒体等等，进入多姿多彩的音像艺术世界。由于文化市场的巨大需要，音像艺术产业发展势头强劲，据统计，

全国有35家光盘加工复制厂,近百条光盘生产线,从1998年10月到1999年3月满负荷运转,仍不能满足订货需求。音像艺术发展的影响之一,是极大地推动了通俗歌曲或流行音乐的发展。在音像艺术产业中兴旺发达的音乐电视,就以通俗歌曲或流行音乐为主要内容,再配以形象的画面和情绪性舞蹈,强化和丰富了音乐欣赏效果,成为当代音乐的一种重要形式。音像艺术发展的影响之二,是卡拉OK厅的大量兴起。卡拉OK让观众由单纯的接受性欣赏,转为积极主动地参与表演,这对活跃文化娱乐生活、提高全社会的文化修养,显然是有益的。音像艺术发展的影响之三,是拓宽了所谓的“后电影市场”,使电影除了票房收入,还可以制成音像艺术产品获取经济效益。因而,“后电影市场”不但成为音像艺术产业本身的一个重要生长点,而且成为电影发展的新的途径和经济支撑点,在艺术格局的变革、调整中起着积极作用。[10]

看看上海文化产业的发展情况。上海在中国文化产业格局中,有着举足轻重的地位。如仅高科技色彩的电子出版物一项,占全国10强三分之一的上海音像出版社等3家电子出版社,1997年的销售额就已接近3亿元人民币。上海的5条唱片生产流水线产量现已占全国的25%,上海的电子出版物种类和复制总量也已连续几年超过了200%。

为大力发展文化产业,上海一方面通过建起东方明珠电视塔、上海影城、上海博物馆、上海大剧院、上海图书馆、浦东东方艺术中心,以及移位的上海音乐厅等标志性建筑,举办国家级上海国际艺术节、上海亚洲音乐节、上海国际电视节、电影节,文化艺术节、旅游节等重大文化活动,努力向国际文化中心城市的目标迈进,使上海再度成为国际文化交流中心之一。另一方面在“掀起文化建设新高潮”热烈讨论的基础上,在《国际文化产业发展研讨会》上推出《新世纪上海文化发展三年规划》,走经济文化一

体化发展之路。据统计，上海的文化市场现已催生出了从事新闻业的新民—文汇报业集团、从事音像业的新汇集团、从事出版业的上海世纪出版集团、从事影视业的东方明珠集团、上影集团、永乐集团等。1998 年上海文化产业的销售额超过了 100 多亿元，占了国民生产总值的 3%，成为新的经济增长点。[(11)]

具体举例来说，世界超大型景观歌剧《阿依达》2000 年 11 月 3、4 日在上海体育场隆重上演并取得圆满成功就是上海文化发展一次大手笔，它的大制作、大投资，体现了上海作为一流的国际化大都市的综合实力和文化艺术水准，有效地推动了上海音乐文化产业发展。

《阿依达》是社会各部门总动员，国际国内大协作、大联手的成果，也是高雅艺术市场化运作获得大回报的成功尝试，体现了上海文化体制、制度的革新与突破。对上海版《阿依达》从决策、排演、宣传到市场营销的社会运作的全过程包括以下几个方面：

上海版《阿依达》的制作人在策划这台作品时的目标定位之一，正是在于要通过景观歌剧这种别开生面的歌剧的新形式，强调高雅艺术与娱乐文化的完美结合，超大型景观歌剧《阿依达》创造一种经典歌剧的新的表现形式，从某种意义上来说，这不仅仅是一场歌剧，也是一次规模宏大的集体狂欢活动。具体措施体现在：

1）辉煌雄伟的舞台场景制作，在表现古埃及环境形象的同时，又重视上海体育场的形象特征，突出上海版《阿依达》东方独特的艺术魅力。

2）世界一流歌唱家领衔的演员阵容，5 万名观众同声齐唱凯旋曲，将舞蹈、杂技、马戏等多种表演样式和激光焰火融为一体，而且，还加入了中国爱情经典《梁祝》的“化蝶”场面。

3）逼真的道具和色彩瑰丽的服饰，给梦幻般的舞台添加了绚丽、宏伟的视觉效果。由意大利著名服装设计师米克斯卡设计

的服饰,用掉了15万米的面料和上万种点缀性辅料。40名化妆师同时为3000多演员化妆,仅耗用各种颜料粉就价值10万多元。

为上海版《阿依达》的制作,上海东方电视台与上海市演艺总公司共同斥资1300万元。上海市领导和主办单位强调《阿依达》,除了它的非同一般的艺术魅力之外,还在于它本身具有的作为文化商业活动操作的可行性。

东方电视台作为第一制作人,在担当繁重的排演任务的同时,对宣传报道作了精心的策划。自《阿依达》运作伊始,就详尽地拟定了宣传方案,从宣传目标、宣传卖点、宣传方式,到宣传步骤和宣传要点,都作了统筹规划和具体部署。设计了上百个宣传点,有计划、有步骤地向媒体提供各种新闻背景资料;及时地邀请记者参加各类新闻发布会,通报有关舞美、服装、道具制作及排演进展情况的消息;组织记者对中外总导演、总设计师、指挥、演员的专访,以及现场探营和观摩预演等等。不仅调动了上海本地的大小媒体,也引起了国内其他地区和一些境外媒体的关注。电视广告滚动播出,电视宣传片、广播宣传片、大屏幕宣传片、车身广告、平面广告,以及宣传单片、宣传手册、宣传海报与各种报刊的新闻、消息、花絮、专访和互联网上的专页,编织成一个巨大的关于《阿依达》的信息空间。据不完全统计,到开幕前的一个多月内,东视播放的新闻报道近百条,报纸刊发追踪报道350多篇。一时间,形成了各大媒体竞相追踪报道《阿依达》的盛况,涉及的报刊、电视台、电台、网络近百家,其中包括港台主要媒体以及西方主要新闻媒体,如美联社、路透社、法新社、纽约时报、洛杉矶时报、欧洲时报等。

在强劲的宣传攻势下,《阿依达》成了沪上的一大热点。2000年10月23日《新闻午报》记者作了一次小规模的民意调查。在被调查的312人中,296人知道《阿依达》,占95%;对"你

是从哪里得知《阿依达》的"这一问题的选项，电视高居榜首，有305人，占97.7%；其余依次为报纸289人，占92.6%，杂志82人，占26.2%，广播68人，占21.8%，网络65人，占20.8%，招贴海报47人，占15.1%。

《阿依达》原计划演出一场，门票45000张。票务销售的好坏决定了这场演出能否取得商业运作成功的关键。为此，上海市演艺总公司开通了24小时订票热线。上海中国国际旅行社承担了面向外省市和海外的"观剧旅游"销售任务，组织了三大销售渠道：1）海外旅游商合作，2）国旅遍布全国各地的100多家分公司联手，3）由市旅委牵头在本市的14家旅游咨询中心形成连锁销售网，将《阿依达》与旅游相结合、推向欧美、日本、新加坡，以及我国港台地区和国内其他城市。海外票务销售超过4500张。在多方努力下，票务运作从启动伊始，始终处于火爆状态。45000张门票就全部售罄，全场票房收入达1103万元。考虑到市场的需要，主办方决定11月4日加演一场。两场演出，观众人数总计达9万多，票房总收入达1365.7万元。

另一方面，主办单位还进行了广告赞助与衍生产品的开发，总计获利达15万元。同时，还在演出之前，承办方就展开了有关电视版本、布景道具出售的洽谈活动。已有中央电视台，以及日本、新加坡、中国台湾、香港地区的有关电视公司购买实况转播电视版权，总交易额达100万元。市场运作所取得了佳绩，《阿依达》在全额收回投资之外，还盈利约350万元，意味着上海文化产业的市场运作机制正在走向完善。

《阿依达》的演出成功，确是展现了上海作为一流的国际化大都市的综合实力和文化艺术水准。同时，它也显示了一种可贵的协作精神。《阿依达》是社会各部门总动员，国际国内大合作、大联手的产物。上海市领导和主办单位是把《阿依达》的演出，当作一项工程来完成，参加演出的单位多达30余家，有专业文艺

团体，还有艺术院校，也有业余社团，特别是上海武警、驻沪陆、海、空部队，调动了1500名战士参加演出，是出动人数最多的单位；还有动物园、马场，连市消防局、公安局、卫生局、供电局、园林局、中心气象台也都协同作战，可以说社会各部门全都动员起来了。(12)

因此，城市化过程中的音乐文化产业不是一个孤立单独的个体行为，它是社会化的结果，包括了现代社会的观念、政策、需求和行为的总和。如前所述，上海版《阿依达》的大制作、大投资和大合作，体现了上海作为一流的国际化大都市的综合实力和文化艺术水准，体现了上海音乐文化产业建设和发展。同时，也充分说明了音乐产业化已经成为了城市化现代社会的重要组成部分。

---

(1) 任平：《时尚与冲突——城市文化结构与功能新论》，东南大学出版社，2000年，第1页。

(2) 详见杨立勋：《城市化与城市发展战略》，广东高等教育出版社，1999年，第5页。

(3) 张钟汝等：《城市社会学》，上海大学出版社，2001年，第2页。

(4) 参见洛秦：《"海派"文化中的"媚俗"和"时尚"——三十年代前后的上海歌舞厅、流行音乐与爵士的社会文化意义》，台湾大学《"文化场域与教育视界：晚清——40年代"国际学术研讨会论文集》，2003年。

(5) 保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001，第110页。

(6) 同③，第177页。

(7) 同③，第179页。

(8) 同②32页。

(9) 柯可：《文化产业》，广东经济出版社，2001年，第67页。

(10) 参见单世联:《现代性与文化工业》,广东人民出版社,2001年,第475—6页。

(11) 同⑨,第352—55页。

(12) 摘引自《文化创新与城市发展·超大型景观歌剧<阿依达>社会化运作个案剖析》(2002年上海文化发展蓝皮书),上海社会科学院出版社,2002年,第274—93页。

(原载《音乐艺术》2003年第2期)

摇滚乐的缘起及其社会、文化价值

一、乡间的教堂里的半歌唱、半叫喊

数十个黑人在美国南方一个乡间的教堂里脚踏地板，并拍打着双手，以极为复杂的节奏高歌颂唱，一位布道牧师领唱，众信徒们随之呼应着旋律、节奏及不断高涨的热情。人们在半歌唱、半叫喊中表达着他们的祈祷：哦，我的主啊，我的主！Well、well、well；我已经摇摆不停，你也已经在摇摆着；Wah、wah、ho，Wah、wah、wah、ho。

就在这个教堂的角落里，两个白人民间音乐学者，约翰·洛马克斯（John Lomax）和他的儿子艾伦（Alan），正在专心致志地摆弄着他们的录音机，他们将这一所见所听的音乐录了下来。这是1934年，洛马克斯偶然发现了这种存留下来的黑人音乐——后来收藏于美国国会图书馆，名为“Run Old Jeremaih”。也由于这一偶然，洛马克斯不仅发现美国黑人的传统，而且更是发现了一个日后风靡美国、欧洲乃至世界的流行音乐的将来——摇滚乐。

虽然洛马克斯在南方录下了这种黑人的民间音乐,但是这类带有摇摆舞蹈和音乐歌唱相结合的形式其实早就存在。在许多南方各类教堂中,人们以吉他、管乐器、鼓等唱奏音乐,用世俗的形式表达宗教的内容。1929 年,在密西西比流域,哈蒂斯伯格(Hattiesburg)兄弟也录下类似洛马克斯发现的音乐,叫做"摇摆和旋转"(Rocking and Reeling),据此,密西西比的一个乐队创作了数首布鲁斯音乐作品。在这些作品中,例如《危险的女人》采用了吉他为伴奏乐器,边唱边摇摆,踏踩着日后被称之为"摇滚乐"的节奏。

二、"黑""白"文化的交融

也许可以从 20 世纪 30 年代美国民间音乐文化的许多方面来寻找摇滚乐缘起的因素。在芝加哥,例如像坦帕·雷德(Tampa Red)和"大"比尔·布朗兹(Big Bill Broonzy)等人将那些乡村音乐加上城市的音乐伴奏加以规范化,添加诸如钢琴、贝司、圆号及鼓等。中部地区则是采取另一种方式,布鲁斯的节奏和规则的四小节形式把民间音乐的旋律融入了进去。更有的是,爵士摇摆大乐队与白人乡村音乐的结合,形成了各种风格的音乐形式,也许也是摇滚乐缘起的因素之一。

无疑,摇滚乐的产生是一种社会的和音乐的两种文化的交融,即南部和西南部的黑人和白人之间的交融。它的根源是复杂的。黑人教堂音乐影响了布鲁斯、乡村布鲁斯影响了白人的民歌以及北方黑人的流行音乐,同时,布鲁斯和黑人流行音乐又影响爵士的发展。不论情形是多么错综复杂,但有一点是主要的,即黑人音乐对白人文化的影响。

具体说来,非洲音乐传统被带入北美新大陆所产生的影响,最直接的表现有几个方面:1)一个领唱与呼应的合唱相辅相成,

或者一件独奏乐器与乐队相呼应，形成“一领众和”的流行形式；2）与此同时，音乐有时构成纵声复调因素，在这复杂的格局中节奏往往是至关重要的部分；3）在歌唱的风格上，无论是否使用假声，嗓喉带有明显的沙哑特征；4）旋律的音域较为狭窄，相伴着音高处理上的“润腔”灵活性；5）再就是，最富有特征的在传统结构中的即兴表演风格。

这些音乐特征充分地表现在了我们所看到的摇滚乐音乐之中，例如，瑞·查理斯（Ray Charles）的《我将说什么》。查理斯独唱领衔着旋律，而合唱伴随呼应；音乐伴奏中，圆号相伴着Charles的钢琴部分；他的嗓喉是非常典型的沙哑型，偶尔在高音区用假声演唱；查理斯的旋律音域也不宽，具有那种布鲁斯的特征；乐队的节奏和发挥无疑是灵活和即兴的，在传统和声的结构中加入了一些黑人福音音乐的因素。当然，人们在摇滚乐中不可能找到与非洲音乐文化的完全相似之处，因为来自非洲的美国黑人在新大陆上开始逐渐积累他们的新传统。

从美国黑人的新传统中所看到的摇滚乐缘起最直接的因素是布鲁斯。布鲁斯是美国黑人音乐的重要内容，产生于南北战争之后，虽然它的起源已经无从考察，但它是由民间劳动歌曲产生是无疑的。由于它的生活特性，在音乐中保留着语言“润腔”的特点。在结构上，一般为每段歌词有三个乐句，伴奏和声以简单的I、IV、V为结构单位。因为它起源在乡村，所以早期布鲁斯称之为“乡村布鲁斯”。20年代初，布鲁斯的流行形成了“古典布鲁斯”风格。到了30年代，大量黑人为了寻找生存的机会，从南方的农村涌入到了城市，布鲁斯也随之到来。城市生活、文化的规则规范了布鲁斯，城市化的布鲁斯形成了4/4拍，三句12小节，第一、二句重复，和声结构规范为第一句I，第二句IV、I，第三句V、I，并且以降低的第三、七音的大音阶为布鲁斯音阶。从内容上看，早期的布鲁斯的歌词多表达忧郁、伤感的情绪，因为黑人将布

鲁斯作为叙述他们苦难生活和忧郁情感的媒介。进入城市之后，布鲁斯的内容开始变化，主要反映年轻一代的黑人在城市生活中的现代心态。同时，伴奏形式也大大地改观，不仅以乐队形式出现，而且加用了电声乐器、钢琴等。然而，布鲁斯演唱风格中的那些沙哑的嗓喉、不加修饰的喊叫依然保存。

城市化的布鲁斯的影响不断扩大，许多唱片公司开始录制布鲁斯的音乐，而且还出现在了流行音乐的排行榜上，只是以"节奏布鲁斯"的名目替代了乡村布鲁斯。在这些音乐中，最出名的歌手要算是 B. B. 金（B. B. King）、穆迪·瓦特尔斯（Muddy Waters）等。节奏布鲁斯是摇滚乐的重要源泉，在许多摇滚乐作品，特别是那些早期摇滚乐中，人们可以听到名为摇滚乐的作品事实上只是节奏布鲁斯的同曲异名的翻版。

乡村音乐也是摇滚乐的源泉之一。起初的乡村音乐只是一种民间的音乐品种，活动在南方一定的地区。在当时它叫做山区音乐，是由早年英国移民从欧洲带来新大陆，然后逐渐发展起来的。由于战争带来的经济萧条，人们开始迁徙，许多南方人前往北方和东部寻找新的机会。这样一来，这种南方的民间音乐也随之进入了北方和东部的城市。它的发展非常迅速，很快被人们所喜爱，成为了流行全国的音乐形式，被正式称之为乡村音乐。乡村音乐的曲调简单，它以分节歌的形式、平稳舒缓的节奏叙述人们熟悉的生活内容，诸如爱情、乡情、亲情和信仰等。乐器伴奏形式也有特点，吉他、小提琴（民间小提琴，Fiddle）、班卓琴为主要乐器。演唱的风格带有明显的乡村风味，时常使用特色性的鼻音、滑音，以及山区民间的假声唱法 Yodel。由于乡村音乐的源头是欧洲文化的传统，所以绝大多数的演唱者和听众是白人。也因此，尽管乡村音乐流行全国，但是它的范围还是有一定区域性和群体性的，例如田纳西的纳什维尔、德克萨斯的奥斯汀都是乡村音乐的中心地区。这种特定的地区性和群体性同样也体现在布

鲁斯中，所以，在摇滚乐真正出现以前，乡村音乐和布鲁斯之间是没有交往的。

虽然另外还有一种音乐与乡村音乐、布鲁斯也没有往来，但它的存在给摇滚乐的形成带来了一定的促进作用。在纽约第五大道和百老汇街相间的地方有一条第二十八街，在这条街上汇集了许多音乐出版公司，钢琴声、歌唱声、各种乐器的声音整日不断，因此人们给了这条街道一个名称 Tin Pan Alley，意思是敲打破铜烂铁的街巷，所以在那里产生的音乐都称作为“叮砰巷音乐”。“叮砰巷音乐”事实上是一个大杂烩，包含了好莱坞电影音乐、百老汇音乐、摇摆音乐。30 年代前后美国经济不景气，但是，人们在这种表现浪漫、爱情、伤感、怀旧等心态的歌曲中却找到了欢快、风趣的音调，因此“叮砰巷音乐”前后风靡了 50 年之久。“叮砰巷音乐”的歌曲作者、演唱者和听众全都是白人，他们以之来忘却生活中的困难和烦恼。

尽管“叮砰巷音乐”只是白人的娱乐物品，但是就音乐本身来说，它却对其他种类的音乐产生了很大的影响。节奏布鲁斯的许多作品就是从“叮砰巷音乐”的歌曲中改编而来的，当然节奏布鲁斯也从黑人福音音乐中吸取了许多营养。虽然音乐活动范围和欣赏群体的划分并没有决然地隔绝各类音乐的交叉互动，但是真正的汇集和融合这些音乐因素的推动力就是摇滚乐的出现。

三、哪一天、哪一首歌曲、谁唱出摇滚第一声？

那么，什么时候、哪一首歌曲、谁唱出的第一声是真正地表明了摇滚乐的确立呢？对此，人们一直是众说不一，有著作专门对此进行过考证。事实上，摇滚乐的出现并不是哪一个人的功劳，而是许多因素的综合产物。1951 年，克利夫兰电台主持人将一首《我们要去摇，我们要去滚》（We're Gonna Rock，We're Gonna

Roll)的节奏布鲁斯歌曲中的“摇”和“滚”(Rock‘n’Roll)合在了一起,创造了“摇滚乐”一词。另外,像劳埃德·普莱斯、汉克·巴拉德、“胖子”多米诺等都先后录制过类似的歌曲。然而,1955年出现的一首歌曲对摇滚乐的确立产生了重要的影响。那年7月的流行音乐排行榜上出现了一首名为《昼夜摇滚乐》(Rock Around the Clock,又译为《绕着时钟摇滚乐》)的歌曲位居榜首,这首歌曲是当时深受青少年喜爱的电影《黑板森林》中的插曲,因此而在青少年中风靡,歌曲的演唱者比尔·哈利(Bill Haley,1925-1981)立刻成为了被崇拜的偶像。没有想到,当他在演唱了《昼夜摇滚乐》之后,电影《黑板森林》因为内容不健康遭禁止放映,而他的歌曲却名扬全国。尽管之后哈利再也没有唱出比《昼夜摇滚乐》更好的歌曲,没有成为摇滚乐的中流砥柱人物,但是,他将布鲁斯、乡村音乐或许还包括“叮砰巷音乐”融合在了一起,成为了摇滚乐时代的开端。

如果说比尔·哈利开启了摇滚乐时代的先河,那么,摇滚乐成为一种成熟的音乐形式则归功于埃尔维斯·普莱斯利(Elvis Presley)。普莱斯利就像一阵阵盘旋不散的飓风,他唱到哪里,哪里便形成狂风暴雨般的狂热崇拜。他的影响经久不衰,对所谓的传统规范产生了巨大冲击。有评论说,他的音乐对社会所产生的冲击比原子弹的能量还要大,因为摇滚乐的力量是深远的,摇滚乐的价值在于,哈利和普莱斯利的风格拥有大量的听众,他们的歌曲在一代具有反抗精神的青少年中间唤起了共鸣,顷刻间,这一代人打破了国界,消除了民族间的文化隔膜,冲开了长期以来的不同民俗风尚、社会制度、政治观念、宗教信仰之间的禁锢,他们由声音中找到了结合点。有评论说,摇滚乐是一种节奏强烈的音乐,孩子们随之手舞足蹈,这是他们的音乐。这种音乐冲出了舞厅、酒吧走向了社会,将音乐的娱乐性转化为了社会性,将音乐的娱乐性转化为了商业性,更是将音乐的贵族性转化为了大众群

体性。这样的变化使得音乐在20世纪的社会和文化中,以及甚至更远的将来产生了深刻的影响。

摇滚乐对社会和文化所产生的深刻影响的原因在于,它不仅仅只是一种音乐的类型,而事实上它更是一种社会文化的产物。作为一种社会文化的产物,摇滚乐不仅包括音乐自身,而且包括与之相关的社会环境和一切其他形式和行为,当然包括表演者本身和他们的听众群体。社会环境对音乐的发生、发展有着至关重要的影响。由于它的影响,一定社会的政治、经济和文化的规则都反映在这一形式的音乐行为里。表演者本身和他们的听众群体的行为在整个音乐活动中直接体现了人的整个生理结构、心理结构、知识结构和思维结构。因此,他们的行为方式体现了音乐与之关联的一切活动,同时也反映了它所生存的社会环境中的各个方面的状态。

四、摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种,而是一个发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动

从本质上说,摇滚乐主要不是一种音乐形式,而是一种演奏者和听众共同参与和建筑的社会文化活动的集合体。如上所述,摇滚乐是在集合了布鲁斯、乡村音乐和"叮砰巷音乐"众因素下产生的,然而,从它形成那时起,摇滚乐就以反映社会的媒介形式出现。我们将从以后的叙述中看到,一夜走红的摇滚乐是在电影中产生的。哈利演唱的《昼夜摇滚乐》一曲帮助人们对当时危险青年进行了社会学意义上的界定,从而使得摇滚乐成为这一社会文化定义的一部分。另一方面,在大众文化史上,摇滚乐"鼻祖"埃尔维斯第一次以摇滚乐表演的形式将身体作为性客体公开展示于公众舞台。虽然,在当时他违反了传统道德观念,犯了男性性展露的禁忌,但是他的女性化表演展示使得自己成为了女性对

象化的象征,从而也使得摇滚乐歌手所表现的异性模仿行为构成了摇滚乐表现形式的一个重要部分和被性对象化的性别标志。

当摇滚乐歌星在舞台上塑造角色时,他们并不去改变自己或赋予角色以生命,而是在表演中演绎自己,表达自己,宣传自己。因此,我们在大量的摇滚乐歌曲的内容中,所看到的大多是以主观的表现方式来描述表演者心目中的世界。反映个人、反映生活、反映社会是摇滚乐内容的根本主题。由此带来的是表演形式上的自我宣叙性。传统古典音乐的那种欣赏方式在摇滚乐中间荡然无存,摇滚乐群体追求的是参与式的表达和表现性的参与,表演者和观众构成这种活动方式的一个整体,形成了一个音乐的社会文化性活动。在这种情形下,摇滚乐成为了戏剧媒体,其典型的表现形式含有一个隐而不露的叙事结构,从而也构成了这一具有形式美学特征的音乐事件。

然而,由于摇滚乐群体对参与行为的狂热不仅打破了传统对音乐的接受方式,很大程度上超越了传统美学的范畴,因此而产生了一些颇为激烈的负面批评。著名作家米兰·昆德拉认为,摇滚乐淹没了近几十年来的音乐环境。在20世纪恶心地呕吐它的历史之际,摇滚乐夺取了世界。昆德拉觉得一个问题缠绕着他:这个巧合是不是偶然?或者在这个对世纪的最后审判与摇滚乐的兴奋相遇合之中藏有某种意义?在癫狂的嚎叫中,世纪想忘却它自己么?忘却它的那些沉没在恐怖中的乌托邦幻想?忘却它的艺术?这一艺术以它的巧妙,以它徒劳的复杂性,刺激了人民,冒犯了民主。昆德拉对摇滚乐在音乐上的评价是非常低下的,他认为摇滚乐这一音乐就是人声压过器乐、高音压过低声、歌声变成喊叫、力度没有对比、节奏混乱、强弱颠倒、没有和声、没有旋律、吵闹声持续不变。这个所谓摇滚乐音乐不是情感的,它是狂热的,它是兴奋的一时间的持续。既然兴奋是从时间中夺来的一瞬间,那么它就是一个没有记忆的短暂瞬间,被忘却所包围的瞬

间。在这样的瞬间中,旋律的主题没有空间来展开自己,它只是重复,没有进展,没有结论。

然而,我们认为,昆德拉的论述是偏激的,他牵强地把音乐的问题和政治的问题联系在一起。如果承认摇滚乐是音乐,那么音乐就是感情的表达。摇滚乐是一代人所崇尚的感情表达方式。音乐的概念在变化,什么叫旋律、什么是标准节奏在不同的时代中的认识是不一样的。如果说摇滚乐没有旋律、没有节奏、没有和声,那么它又何以称之为音乐?问题在于,在摇滚乐的观念中,它的旋律、节奏、和声与学院派的音乐观念不同罢了。

昆德拉把摇滚乐音乐看作是"兴奋剂",将摇滚乐音乐爱好者看成是"自私的一代"、"没有犯罪感的人",[1]这是最典型的偏激认识,这说明昆德拉不了解流行文化。虽然说摇滚乐乐手中有不少颓废者,但事实上摇滚乐并不像人们表面了解的那样。摇滚乐从其初期就涉及社会、人性的许多问题。比如,摇滚乐歌手鲍勃·迪伦(Bob Dylan)有一首著名的歌叫做《战争祸首》,其的歌词唱到:"你们建造只是为了毁灭,此外,什么也没有干!"批判的就是惨无人道的战争。还有一首叫做《枪手》的歌,歌词大意是:你们扣动别人的扳机,让别人为你们开枪,我来向你们提一个问题:你们的金钱给你们带来了什么?你们赚的钞票再怎么多,也不能为你们赎罪。"摇滚乐中有不少数量的作品非常勇敢地指责了政治和社会中的黑暗问题。

在是否应该将摇滚乐看作为审美活动问题上,西方著名音乐学家阿多诺最终修正了他以往藐视流行文化的观点。他早年的思想是要促使艺术与商业娱乐分离,目的是要否认后者的美学价值,要以从欧洲高雅文化中演绎出来的一条准则为前提。他认为流行必然以牺牲艺术为代价。然而,最终阿多诺赋予现代社会里的流行文化较为合适的评价。他指出,社会语境,包括生产方式和接触音乐方式,是决定音乐的重要性和观众反应的重要因素,

因为摇滚乐群体并不把音乐视为音乐,而是一种社会性的行为方式。他在其《美学理论》中指出,艺术品的结构——包括娱乐——总是其"周围社会进程"的结构的反映,那么摇滚乐作为"艺术品"就是这种结构反映的典型例证。这也进一步强调了阿多诺一再主张的"必须历史地看待美学标准",因为尽管一定的标准在当时是客观的,但随着时间的流逝,人们对"美"的认识必定会起变化,这是由于美学性和美学价值是文化上产生的东西。(2)

摇滚乐的商业性也曾是被正统音乐文化观点批评的焦点。然而,仔细想来,什么音乐没有商业的成分呢?资本主义本身就为音乐家提供了自我推销的机会。早年巴赫、亨德尔靠教学和接受委约作曲来维持生计,他们的音乐在一定程度上是功利的,弥撒音乐和赞美诗、《水上音乐》和《王室焰火音乐》就是商业性的产品。贝多芬把作品卖给出版商才获得了稳定的经济基础,从而摆脱了待雇作曲者地位而成为独立身份的作曲家。音乐会形成的初期成为了赚钱的冒险行当,想方设法去取悦买得起门票的有产阶级听众,音乐完全是商业的牺牲品。贝多芬也调整自己,以满足取悦观众的需要,根据听众要求,他重复演奏交响曲的片断乐章,或者在钢琴上即兴演奏来满足消费听众。

因此,音乐的商业性是一种历史的传统,也是音乐作为社会产品存在的一部分内容。不同的是,摇滚乐在历史的新条件下削弱了音乐自身的特性而发展、夸大了它的商业性、社会性,以及包括政治内容在内的文化性,从而使得音乐在传统概念中的"精神产品"逐渐走向了大众化、商业化,成为了一种现时意义的社会文化行为。

面对这样一种"新兴"的音乐社会行为或文化活动,我们需要看到这样一些现象,首先,摇滚乐作为音乐品种会一直存在,但是每一位摇滚乐乐手个体和风格将不断在变化。这种音乐"时

尚"犹如天气,如果你不喜欢今天,那就等到明天。从50年的摇滚乐历史来看,没有哪一位乐手可以永久流行的,甚至没有谁的辉煌阶段可以超过10年之久。我们现在对埃尔维斯的崇拜,对"甲壳虫"的热衷只是一种历史的回忆。但是,也由于这样的历史回忆,又产生了另一种现象,即没有任何一种音乐风格是会"过时"的,因为摇滚乐是"时尚",它具有不断"轮回"的性质。只是每一次的"轮回"是建立在一个新的起始点、一个新的历史层面。比如迈克尔·杰克逊,他在不同历史时期的形象是在不断地否定自己的基础上建立起来的。

其次,虽然说竞争永远是人类生活内容中永恒的命题,但是,音乐领域中的竞争从来没有像在摇滚乐活动中那样激烈和无情。大约百分之九十九的摇滚乐乐手是在竞争中被淘汰的,这里不是"适者生存"而是"胜人一筹者"才能在历史上留下一段时期的芳名。由此,摇滚乐从本质上讲是一种社会文化观念的活动,其完全不同于传统和古典音乐以尽善尽美为准则,以和谐动听为标准;而在摇滚乐的理念中,"好"、"坏"之间没有严格界限,也就是说,"好"的也许是"坏"的,"坏"的也许是"好"的。例如,"滚石"当年以反英雄的观念出发,其结果是从歌词内容、演出形式和观众反映一路下来都被认为是"坏"到了极点,然而,其真正的价值却是"好"到了家。因为在那个时期,摇滚乐的表现形式以出格、反叛、背离传统为追求目的,因此那些"不堪入耳"的歌词和"越轨"的表演方式成为了楷模、榜样。这也促使阿多诺从现实中认识到了摇滚乐的社会文化特性,提出了"必须历史地看待美学标准"的主张。

需要认识到的是,摇滚乐活动排行榜上的冠军并不意味着商业效应中的最畅销之作。虽然任何摇滚乐音乐家都在为商业效应而奋战,但是对于个人或具体作品的价值却不能仅以商业畅销率来作为评判标准。因为在很大程度上,畅销程度事实上与音乐

的旋律、和声、节奏和结构的品质没有多大关系。这是由于摇滚乐不只是音乐本身,而在很大程度上是一个社会文化行为和活动。也因此,并非所有的摇滚乐音乐都具有艺术的特性,大多数的摇滚乐作品只是产品,一种商业产品。与传统意义上的音乐产生方式相悖,绝大多数的摇滚乐作品或活动是以市场效应为前提的,无论是内容或形式,只要怎么样能得到卖点,就制作什么。"昙花一现"现象在摇滚乐市场中越演越烈、频率越来越快,一不留神,一股潮流就转眼即逝。所以,在商业效应的背后其实隐藏着摇滚乐在艺术上的贫乏。于是,"真金不怕火炼"是摇滚乐乐手们最不愿意接触的话题。

我们还在摇滚乐人群中看到另一个有趣的现象。摇滚乐兴起于20世纪中叶的末期,当年的摇滚乐发烧人群目前已经进入桑榆暮景之际,而摇滚乐本身却又是青少年的"时尚",于是出现了摇滚乐活动人群中两极分化的现象。"老年摇滚乐群"依然留念埃尔维斯,而"青少年摇滚乐追星族"崇尚的是"枪与玫瑰"乐队等。摇滚乐在50年的发展历史过程中,大大地超越了原有人群的范围,已经开始影响整个社会层面,包括民族、经济、政治等各个领域。从以上各方面的分析和探讨,我们清楚地看到,摇滚乐成为了一种文化现象,它正在以不同于传统的形式影响着我们的观念,影响着我们的行为,影响着我们的生活。

因此,摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种,而是一个发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动。

---

(1) 参见米兰·昆德拉:《被背叛的遗嘱》("Those with No Sense of Guilty Are Dancing" from Testaments Betrayed, New York: HarperPerennial, 1995, pp. 234-35)。

(2) 参见西奥多·格拉西克"阿多诺、爵士乐、流行音乐的接受"载于《摇滚与文化》,先锋译丛1,第31-35页,天津社会科学出版社,2000年。

[**参考书目**]

[法]贾克·阿达利:《噪音——音乐的政治经济学》,宋素凤、翁桂堂译。上海:上海人民出版社,2000年。

西奥多·格拉西克:《摇滚与文化》,先锋译丛1,天津:天津社会科学出版社,2000年。

Jim Miller, ed.: *Illustrated History of Rock & Roll*, Rolling Stone, 1980.

Joe Stuessy: *Rock & Roll: Its History and Stylistic Development*, New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1990.

Milan Kundera, Testaments Betrayed: *New York*: *HarperPerennial*, 1995.

(原文载于《音乐研究》2003年第3期)

音乐酒吧在上海的社会文化意义

酒吧作为一种城市文化消费现象与城市化和资本经济发展紧密相连。虽然酒吧是一种西方文化的产物，但它自20世纪初在上海城市化进程的初期就得到了充分的发展，例如30年代初，上海英国夜总会一楼的酒吧被称之为“世界之最的木制吧台”；到了80年代，在改革开放的推动下，1980年上海出现了第一个音乐酒吧。之后，酒吧的发展呈雨后春笋之势。20世纪末，上海的酒吧已经成为城市发展中一个突出的经济和文化现象。例如，上海的衡山路酒吧一条街的形成，不仅继承了上海的历史传统遗产，而且将原先只是纯居住性的街区转变成为了繁华的商业街区。据衡山路所在的徐汇区商业委员会2000年1月统计，该街区道路上共有商业网点近200家，其中以酒吧为主要特色，衡山路主干道上的网点共70家，营业面积19240平方米。衡山路休闲娱乐网点的全年营业额约为7亿元左右。在1999年上海商业10大新闻评选中，衡山路以“专业特色街”名列前茅。再如，淮海中路旁，黄陂南路和马当路之间3万平方米的地块上，又出现了一个上海“标志性”文化景观的“新天地”。其以老上海石库门改

造而成,体现了"新海派"文化中的旧与新、传统与现代、怀旧与时尚的对照和交融特色,成为了上海国际都市化进程中的对历史的缅怀和前景的展望心态。

上海酒吧所呈现出来的文化和社会特征与它们所坐落的地理环境有很大关系。据初步统计,目前在上海的酒吧达2000余家之多。这些酒吧主要坐落在领事馆、高星级的酒店附近、繁荣商业街道、白领生活居住地段,以及大学文化区。其中,绝大部分集中于经济、文化和教育发展状况较好的静安、徐汇及卢湾区。这些酒吧所处的地点有着历史传承的"租界文化"特点,过去30年代上海经济和娱乐发展区域也集中在这三个地区。同时,这三个区是上海主要的商业网点,不仅集购物、娱乐、餐饮为一体,更是许多对外商务大楼,涉外宾馆,领事馆聚集的地方,如今昂贵的高档住宅区也都集中在这里。游人多、白领阶层多、外国人多是酒吧选择坐落环境的最重要的原因。因此,除了衡山路外,我们在那些闹中取静的街道上,诸如茂名路、巨鹿路等都能找到品质较好的酒吧。另一方面,酒吧坐落较多的地方就是大学附近。比如,比较著名的有坐落于复旦大学旁的"部落人"、"黑匣子",同济大学旁的"Hit House"等。

酒吧必然演奏音乐,如果没有音乐,酒吧也就不存在。因此,酒吧之间品质和格调的差别除了视其地点、环境、室内的装饰、酒的种类等之外,其所提供的音乐的形式和内容是至关重要的。一般来说,酒吧音乐在表现形式上分为现场表演和播放音乐两种。现场表演的规格自然比播放音乐要高,提供给顾客的直观感受提高了酒吧的品格。当然,现场表演者的水平也是区分品格的标准之一。例如,Cotton Bar 每晚都有现场乐队演奏,时而聘请美国歌手演唱;再如,Beverly Piano Bar 和 Real Love 酒吧等,都聘请了乐队和歌手现场表演。一个普遍的现象是,涉外宾馆中的酒吧、领事馆周围的酒吧、或由外国人直接经营的酒吧大多都聘请乐队,

如花园饭店里的 Sky Bar、龙柏饭店里的 Blues&Jazz、Always、Hard Rock、Long Bar、Sasha's、Park97 等。通常一个小型乐队一晚的演奏费用为人民币 2000 元左右(国外乐手价格还要高一些)。

无论现场表演还是播放唱片,音乐的内容大多包括爵士、摇滚、乡村音乐、流行音乐和上海老歌等。为了突出酒吧的个性,在音乐的选择上各有不同。例如,有一些根据酒吧的名称选择音乐,这是音乐紧扣主题最典型的一种,比如 Bar Restaurant 1931。它突出 30 年代老上海的主题,酒吧的墙上挂满了 30 年代的海报和明星照片。酒吧服务员都身着旗袍,老式留声机为顾客们播放上海老歌《夜上海》、《玫瑰玫瑰,我爱你》、《夜来香》、《五月的风》、《天涯歌女》、《香格里拉》、《四季歌》等。还有一些酒吧以音乐内容为其酒吧命名,如 Blues&Jazz 即以演奏布鲁斯和爵士音乐为其特色。虽然也有一些为了吸引顾客借助世界著名音乐家的名字来命名酒吧,如"巴赫酒廊",但其演奏的内容并不严格按照它的命名来规定。另有一些酒吧强调各自的音乐风格来为特定的顾客群提供音乐,例如 Malone's,是一家美国风格的酒吧,以乡村音乐或者软摇滚作为它的主题音乐内容。再如,Churchill's Pub,看其命名就知道是一家英国风格的酒吧,它的音乐内容主要为英格兰、苏格兰的民间音乐。顾客选择曲目也是酒吧通过音乐来提高经营效益和品格的重要方式之一,只有少数规格不高的酒吧则是按照店主或者播放者的喜好来选择作品。

显而易见,酒吧中的音乐对于酒吧的文化氛围起着非常重要的作用,不同的音乐风格、不同的曲目体现了不同酒吧的类型。那么,这些酒吧和音乐的多样性是在什么样的情形下产生的呢?是不是它们反映了进入这些酒吧顾客的不同经济、社会和文化的阶层和趣味?由此引发的问题是,人们为什么进入酒吧?上海酒吧是一种什么样的场所?酒吧生活体现了什么样的城市发展状况?

从调查看，在来到酒吧消遣和聆听音乐的顾客中间，外国人只是少数，而绝大部分是上海当地的年轻者，他们受过很好的教育，有一份相当可观的收入，过着一种时尚生活。进入音乐酒吧的时尚，在一定程度上反映了近年来上海的经济、社会和文化特征：诸如：1）上海城市强烈的怀旧情结；2）现代化构成了上海的新故事，特别是"新天地"这样的在老式石库门基础上建立起来的"新传统"具有特定的意味；3）上海城市的国际化程度和西方化现象；4）上海经济的迅速发展；5）金钱、爱情和教育始终是充满音乐声的酒吧里的现代生活话题；6）贫富差距的急剧扩大；7）个人生活、隐私权力和半公开的性交易也成为了酒吧场所中的内容之一。因此，从一定意义上讲，音乐酒吧是上海城市音乐文化一个缩影。

> 从学理上来讨论，所谓的城市音乐文化，就是在城市这个特定的地域、社会和经济范围内，人们将精神、思想和感情物化为声音载体，并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能作为手段，通过组织化、职业化、经营化的方式，来实现对人类文明的继承和发展的一个文化现象。由此，它的特征与城市的基本特征紧密相连。通过在城市音乐文化中的内容和其特殊的形式，在城市"商品"生产和"商品"交换过程中，实现经济、文化、传统、审美、感情和思想意识的交流。同时，我们也将认识到，城市音乐文化的系统性，它与整个城市构成一个有机体，在这个有机体中，音乐文化作为社会要素中的一个重要部分和城市经济和市政要素一起形成一个完整有序的整体，从而达到城市复杂的结构、层次、多元和综合性中的音乐文化特殊的作用。[(1)]

从社会结构来看，市民性是城市音乐文化特征的一个层面。

例如,上海近现代文化发展过程中,“海派”成为了上海文化的一种特征。这种特征也同样体现在音乐的发展过程中。20 世纪 30 年代前后的“租界性”和“国际化”最集中地体现在上海大众文化的“海派”特征之中。由于海港城市,资本主义经济意识最先在这里滋生,西方文化从这里进入,也从这里发展和延伸,将文化作为商品,无疑对中国近代经济发展产生积极影响。诸如歌舞厅、音乐社团、唱片业、音乐作品的出版,以及音乐广播电台的建立和发展,我们都已经看到,它们成为了推动这个城市都市化、国际化的重要因素之一。但另一方面,这些音乐文化设施、表演内容和形式也都体现了上海市民文化,或者说,“海派音乐文化”的深层心理中所隐藏的“媚俗性”和“时尚性”。事实上,“海派音乐文化”的“租界性”和“国际化”是其形式和地域现象,与之相匹配的则是“媚俗”和“时尚”的内容和人格本质。

这种“媚俗”和“时尚”的本质和内容就是那一时期上海都市文化中基本的阶级文化,它们反映了消费这些文化的社会群体的属性。这些被消费的文化,尤其是歌舞厅、流行音乐和爵士等娱乐性文化传播到市民阶层中间之时,其主要的作用就在于表现为市民们所共有的文化价值和心理特征。换言之,这也是特定的人就是特定种类的都市文化载体的具体显现。[2] 同样,这种文化价值和心理特征在经历了一段特定的历史阶段的阻碍之后,它们又重新回到了当今的上海现实生活之中,集中体现在两个方面:一是个体的怀旧“媚俗”心态;另一是集体的文化产业化“时尚”行为。

美国学者马尔科姆·查斯和克里斯托弗·萧曾对怀旧情结提出这样的看法,即怀旧的发生和存在需要几个方面的因素,首先,怀旧只有在历史概念的文化环境中才能发生。因此,当现实被视为是某一个历史产物之时,这个现实便意味着将成为将来。其次,所谓的怀旧也就是对现实的一种“缺憾的感觉”。再就是,

怀旧的实质是一种对历史的人为的物质存在。他们进一步指出:"如果把这三个先决条件并到一起,我们就能很清楚地看到怀旧发生在社会被看作是一个从正在定义的某处向将要被定义的某处移动的社会环境这样一种文化环境中,换句话说,怀旧是现代性的一个特征;它同时为确定性和解构提供肥沃的土壤,它是对现代性中的文化冲突的一种反应"。[(3)] 在中国,特别在上海,怀旧情结成为了突出的城市文化特征。正如查斯和萧所说,它是对中国城市现代性的一个重要写照。我们可以把它看作为一种心态、一种思潮。三四十年代的媚俗心态和思潮是向着租界的,而现在的媚俗却是往后朝着过去的。这种怀旧的个体心态和思潮结合着集体的资本理念,便形成了一股力量,成为了以经济推动城市现代化的时尚。在这样的地域性时尚和国际化趋势相结合中,酒吧连同音乐一起构成了城市建设中的文化产业的一部分。

文化产业的概念出现在20世纪初,"法兰克福学派"边缘人物的本雅明在其《机械复制时代的艺术作品》(1926年)一文中,提出了当时出现的一个新的文化现象,即文化产业品诸如收音机、留声机、电影形成而出现文化变化,由于这些文化产业提供的"复制技术"造成了文学艺术在性质上的根本变化,批量生产的文化产品已经不再具有传统意义上的艺术的一次性存在的性质。原本只有那些"贵族"或上层阶级所拥有和垄断的艺术,自象牙塔中"降落"到了民间,大众获得了欣赏它的权力和可能,文化成为了大家所共享的产品。本雅明认为这是文化的革命和解放,给无产阶级文化带来了新的广阔天地。从而,使得文化研究的视角从美学转向了社会和政治的意义。文化不再以"经典"为标准,打破了过去那些传统的、包括"法兰克福学派"以"艺术作品"为核心的文化观。过去那些伟大的、杰出的艺术成品被称为"经典作品",它们的创作者被誉为经典作家、思想伟人、人类领袖、历史人物,人们被要求以崇敬、学习的态度来认识、理解和体会这些

经典作品的意义。从而,经典作品及其创作者成为了文化的代表、权威和监护人,一切与他们的价值标准不相符合的都不仅是粗俗平庸的,而且也是威胁和异己力量。柯可指出:"英国文化研究冲破了这种文化观,费斯克明确指出文化不是指在艺术杰作中能找到什么形式或美的理想,也不是指什么超越时代,国界和永恒普遍的'人类精神',而是工业化社会中意义的生产和流动,是工业现代化社会中生活的方法,它涵盖了这种社会的人生经验的全部意义,它废除了'艺术成品'在文化中的中心地位,而代之以意义的生产和流通"。[4]

在这种情形下,文化产业就此形成,因为现代城市中的政治、经济赋予了文化新的含意。随着越来越多的资本运作,资本在最大限度地增值,它朝着可能获取利润的空间无限地渗透和扩张。随之,资本超越了物质产品的生产和流通,伸向了文化心理领域,精神和文化成为了商品。由此,文化产业构成了一个生产系统,在这个系统中文化只是一个形式,它受制于资本积累的逻辑,而不再是传统的艺术性质和意义了。

现代社会中的音乐就是这种文化产业中的重要成分,音乐在酒吧中的功能和作用不仅已经打破了以往传统中国礼仪中的"仁者之乐"理念,"声教"、"乐教"、"声音之道与政通矣"等所论述的声音自身背后的"伦理实体",而且也打破了音乐是"上界的语言"、审美是唯一准则的西方精英文化审美标准。过去的"靡靡之音"如今已经成为了现实内容不可缺的部分,成为了城市发展中的重要文化产业。

大众文化研究是一个特殊的领域,它主要反映的是当代工业化方式和现代文化的形式。文化形式体现在多种方面,音乐和酒吧就是其中重要的类型。因此,在某种程度上,音乐酒吧就是现代工业和文化的产物。通过对音乐酒吧的研究是一种了解和剖析今天社会的重要途径。中国,特别是在上海,在过去十年经济

迅速发展的过程中,文化的产业化已经成为了当代中国社会转型的重要内容。因为文化的产业化已经渗入到了大众生活的每一个角落,从而大众文化也成为了如今意识形态需要特别关注的问题。因此,对音乐酒吧的研究将有利于帮助大众以及政府来了解、认识这种文化现象,同时在消费和决策中能够在经济、政治、意识和文化各方面取得良好的平衡。

---

(1) 洛秦:《城市音乐文化与音乐产业化》,载于《音乐艺术》,2003年第2期。

(2) 参见洛秦:《"海派"文化中的"媚俗"和"时尚"——三十年代前后的上海歌舞厅、流行音乐与爵士的社会文化意义》,台湾大学《"文化场域与教育视界:晚清——40年代"国际学术研讨会论文集》,2003年。

(3) Malcolm Chase and Christopher Shaw: "The Dimensions of Nostalgia," *The Imagined Past, History and Nostalgia*. Manchester: Manchester University Press, 1989, pp. 3 – 4.

(4) 同①。

(根据第37届国际传统音乐学会年会论文英文稿翻译)

音乐文化价值再关注:文化相对论产生的历史背景和意义的回顾
——为庆贺钱仁康教授九十华诞而作

[题记]

钱仁康先生是一位博学多才、学贯中西的大家,令晚辈们无限崇敬的学者。第一次见到他老人家是1985年4月中旬的一天,笔者参加上海音乐学院研究生入学考试的复试。学校北大楼的一间教室内坐着一位慈祥的老教授——钱仁康先生,他主持我们的“作品分析”科目考试。考试的三个小时中,我们考生在做考卷,钱先生在一旁专心致志地撰写着什么。待做完考题,我发现,啊!先生竟然是用英文在撰写文章。老人家当时慈祥的神情、整洁的笔迹,以及分秒不浪费做学问的态度至今依然历历在目。

进入上海音乐学院学习、教学和工作的20年中,钱先生孜孜不倦的治学精神、严谨细致的学术风范、宽广博学的研究领域,以及谦逊博爱的为人品德一直激励着我,从中得到了直接或间接的无限的教诲。赴美国留学之前,我的研究领域为中国古代音乐史学,不用说,钱先生在这一领域的许多著述都是我们学习的范例之作。我到美国留学,是学习民族音乐学。上世纪80年代末和

90年代初，尽管民族音乐学的一些基本概念已经传入了中国，但人们对它的了解仍然处于初步阶段，特别缺乏的是对于这个学科产生、成长和发展的历史了解得比较少。尤其对我来说，民族音乐学完全是一个陌生而新奇的学科。坐在华盛顿大学的课堂里，聆听着老师讲解欧洲人早在18世纪就撰写和记载了不少有关中国音乐的情况，诸如法国地理学家阿尔德在1735年在法国出版了一本著作名为《清帝国和中国鞑靼地区的地理、历史、编年史和自然志》，其中载有中国民歌；1768年法国哲学家卢梭的《音乐词典》有"中国音乐"的词条；以及1779年阿米奥（中文名钱德明）出版了《古今中国音乐回忆录》等，对于这些材料，我觉得非常惊讶和新奇。因为在中国音乐史中，记载的大多是外国音乐怎样传入中国，而很少、几乎没有多少中国音乐是怎样传入西方的记述。当时自己觉得掌握了不少新信息，可以为以后回国教学派上大用场。

1998年学成回国，得到了钱先生赠送的《钱仁康音乐文选》（钱亦平编，上海音乐出版社，1997年11月出版），见到目录中有"中法音乐文化交流的历史和现状"（上册：410页）的内容。立即阅读，禁不住又一次感慨万分！钱先生在"最早的媒介：耶稣会会士"（410—3页）一文中，非常详尽地介绍了法国耶稣会会士阿米奥的情况，比我在美国课堂上了解的材料要全面得多。比如，钱先生介绍阿米奥曾将清代学者李光地的乐论《古乐经传》（1727年出版）译成法文，译稿取名为《古乐经传评解》。钱先生特别介绍了阿米奥《中国历史、科学、艺术、风俗、习惯回忆录》（15卷）中的第六卷《古今中国音乐回忆录》一书，而且还提到阿米奥曾撰写过一本研究18世纪末叶中国当代音乐的著作，附有译成五线谱的中国曲谱54首。

在下一篇"柏辽兹听中国音乐"（413—5页）一文中，钱先生论述道："18、19世纪西方学者对中国音乐表现出愈来愈大

的兴趣,尤以法国学者为最。但在19世纪末叶民族音乐学(Ethnomusicology)兴起之前,西方人士对中国音乐发生兴趣多半出于好奇。他们听中国音乐,一方面有一种异国情调的新鲜感,另一方面则以西方音乐的标准来衡量中国音乐。”先生的论述非常精辟,简单的几句话道出了民族音乐学所关注的问题的实质所在,与在美国课堂教授和学术界探讨的论题完全一致。文中,先生在批判了柏辽兹因为不了解、不习惯中国文化和音乐所表露的极端偏见言论之后,有一段精湛的总结:除了中国传统音乐的性质与西方音乐千差万别,当时东西方交流隔绝之外,“造成这种隔阂的另一个重要原因,是对于价值观念的偏见。18、19世纪欧洲学者大多立足于欧洲文化中心论,用欧洲音乐的价值标准来评价中国音乐。到了19世纪末叶和本世纪初叶,欧洲学者对待中国音乐已不满足于浮光掠影的猎奇,开始从人类学的角度进行考察,研究者的立场也从欧洲中心论转向文化相对论(Cultural Relativism),认为每一个民族的文化都有其本身的价值体系;对待非欧洲音乐,不应该用欧洲标准来衡量,而应该按照它本身的价值体系来评价。”这段论述是完完全全的民族音乐学的观念,集中地概括了民族音乐学思想的精华——文化价值的平等。

钱先生是一位身心非常健康的老人,虽然90岁的他生活在其书斋中几乎足不出户,但在他那相对狭小的书斋空间里却装下了整个人类的精神、文化和音乐,从他的笔下、乐谱中和思想里透视到了整个世界。这就是一代大师——钱仁康先生的人文胸怀。

在庆贺钱仁康先生九十华诞之际,笔者撰写了“问题的提出”为序,以呼应钱先生对民族音乐学观念的积极评价,同时将留学美国时候的部分读书笔记整理成“文化相对论产生的历史背景和意义的回顾”一文,题名为“音乐文化价值再关注”,希望

能沿着先生为后辈指点的道路而继续,为学科的建设、为音乐文化的更多关怀做一些努力。

2004 年 3 月 1 日

序:问题的提出

音乐与文化合为一个词语成为“音乐文化”并不仅仅是一个简单的词语复合行为,而事实上是体现了一个人类认识自我、完善自我、发展自我,或者更严格地说是“回归自我”的过程。虽然“音乐文化”作为一个独立的学术概念出现只有半个多世纪,但它代表了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而,这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生,在这个“量”的积累过程中,人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定,再斗争、再否定,一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视,正是如此,量变达到了质变,音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式,也不仅仅是审美或教化,而成为了文化,成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。

在探讨音乐与文化关系的量变的积累过程到达质变的临界点的时刻,有一种思想急速推进了质变的发生,那就是“文化相对论”。

“文化价值相对”的理论是一个历史产物,但其思想所产生的作用是极其深远的。在该理论发生地的西方社会,“文化价值相对”思想不仅是学术研究领域中的重要理论基础,而且已经深入到了政治、经济、教育及宗教的政策制定和行为规范之中了。例如美国移民政策、多元文化教育方式、跨国大公司销售经营理念和手段,以及不少基督教会在宣传教义和接纳圣徒之中,无不都体现了“文化价值相对”的影响力。虽然在过去的一段时间内

某一些政治和军事行为极大地玷污了人类文明理想的纯洁性，但就整体而言我们逐渐看到了“人格平等”、“人类博爱”、“文化理解”的曙光正在冉冉升起。

在这样的曙光照耀下，我们有了如此之多音乐内容的欣赏，有了如此之丰富的音乐形式的选择，有了如此之多音乐表现方式的呈现，更是有了如此之多不同文化、不同民族、不同肤色、不同观念和不同语言体系中的声音可以汇集在一起，我们用各自的声音来歌唱我们的生命和生活，即音乐正在表达我们的文化。

这要感谢那些为之不断努力的思想、观点、学术及造就它们的学者，其中特别要提及三位著名学者，阿德勒（Adler）、埃利斯（Ellis）和博厄斯（Boas）。他们三人在同一年，即 1885 年各自在不同领域发表了三篇论述，对音乐学界，特别是民族音乐学的诞生产生了重要影响。首先，音乐学家阿德勒发表了《音乐科学的范围、方法和目的》，标志了音乐学作为一个学科正式诞生，从中派生出了“比较音乐学”的萌芽；其次，同年，语言学家埃利斯发表了《论诸民族的音阶》，充分肯定了东方各民族的音阶是在不同文化背景中所构成的，其成为了比较音乐学的创始人；再者，也在 1885 年，人类学家博厄斯发表了《人类学家的任务》，该著作提出了人类学作为研究人类社会生活现象总和的学科目标，为比较音乐学迈向民族音乐学打下了田野考察的实践与“历史特殊论”研究的理论基础，尤其是，博厄斯的“文化相对论”的思想成为了音乐学学科自 20 世纪下半叶起，由学科立足点为西方古典音乐和音乐审美价值判断开始逐渐转向关注音乐与文化关系及过程的关键。

然而，虽然“文化相对论”曾一度在国内讨论和争议非凡激烈，但对它的真正的理解和认识，特别是怎样客观地看待“文化价值相对”观念、历史价值和现实意义依然值得进一步探讨和思考。批判“文化相对论”的“历史虚无主义”、“狭隘民族主义”，或

“夸大地”、“无限拔高地”推崇“泛”“文化相对论”,都有碍于“音乐文化”问题进行学理性地深入研究。回顾“文化相对论产生的历史背景和意义”,加深认识该思想在当今音乐学术研究中的作用,对民族音乐学在中国的健康成长和发展将有积极的现实意义。

对文化相对论产生的历史背景和意义的回顾

19 世纪末 20 世纪初,继古典进化论和传播学派之后,西方又出现了一个人文思潮,即“历史特殊论学派”。该学派也称“文化历史学派”,创始人为博厄斯,他的核心思想就是“文化相对论”。在此,笔者将在美国留学时的读书笔记“西方音乐人类学发展概述”中的部分内容整理成文如下,以纲要性的形式来陈述它的发展脉络,是为资料,以作参考。(注:为避免由于术语或人名翻译不统一而造成不便,文中所涉及者一律用原文,以便读者进一步查阅有关文献。)

1. 探索和殖民主义(Exploration and Colonialism)

重点

欧洲探险家们对非欧洲民族和文化的记载为人类学和民族音乐学的发展提供了基础,特别是为 19 世纪末和 20 世纪初人类学的“田野工作”提供了最重要的民族志的资料。虽然近代的历史和批评一直强调殖民主义对人类社会和文明所带来的影响,但是,事实上,从这些殖民主义之前的早期民族志所记载的材料来看,人们更多的是关注那些欧洲文明为抵抗蒙古和土耳其军队袭击的历史,反映了当时欧洲社会根本没有霸权可言,而是虚弱无力。

在这之后的不久,尽管在早期殖民主义的文字中,我们看到

有些记载将非欧洲的文化视为潜在平等的竞争者,有些甚至比欧洲更为有优势(诸如对中国文化的叙述等),但从那时起,欧洲文化优越感已经开始滋生。殖民主义有两重性,它在占据他国、他民族的自然资源的同时,也在获取知识,包括那些国家和民族的文化和音乐。

主要类型

早期具有间谍身份前往蒙古的大使们建立了双重的民族志传统,一方面是非个人化的、中立的对当地文化的各个方面的描述,包括家族关系、社会结构、生存方式,以及宗教信仰等,并以编目的形式呈现"目前民族状况",使得读者能够预计"敌人"会采取怎么样的方式进行攻击(如 Plano Carpini);另一方面,虽然所记载的信息和内容与前者相似,但属于非官方的,完全是个人长期旅行经历的叙述(如 Rubruck)。由于个人的主观性,加上大量的想象,一些旅行记载对于民俗、文化现象的描述不免具有很大的不真实性,诸如对他国社会中的事物采取过于同情或极端的思想开放现象多有存在(如 Mandeville)。这些旅行者包括商人、殖民者、军人和传教士,他们对异国文化的理解和认识是通过各自独特兴趣的角度来获得的,因此而造成他们的叙述在准确性上各不相同。然而,相比之下,那些"思想旅行家"的记载具有很大的学术性,诸如 17 世纪 Chardin 对波斯的考察、18 世纪耶稣会会士们在中国、Volney 在埃及等所获得的第一手民族学资料,对当代理论产生了很大的影响。这些学者中还包括批评家(de las Casas、Stedman)、文学评论家(Green)发展了欧洲殖民实践批评的学说。

音乐应用

音乐在早期旅行者的记载中是一种附带品,只是在进行文化不同性或相似性的全景概观叙述中作为一个点缀的部分,而且,大多是以消极的态度来影射这些音乐的劣次品质,表示他们在这

些“轻薄无聊”的活动中浪费了时间,但也有另一些记载给以某些非欧洲音乐很高的评价(如 Lery、Da Cruz)。随着不断了解,欧洲逐渐加深对异国音乐的认识,开始进行比较详尽、体系化的考察,并采取“科学性”的中立态度,继之发展了“社会文化进化论(见“启蒙运动”)、“和谐的普遍性”(见后)理论等。殖民主义时期对非欧洲音乐的关注主要是在乐器实体上,偶尔对当地音乐家有一定兴趣(出于新奇的目的,把他们带回欧洲进行公开表演),有时也将异国音乐用五线谱的形式记录下来。

批评

之后的启蒙运动的倡导者开始呼吁“思想旅行家”、民族学家和理论家对欧洲中心主义、非科学性、非体系化的论述进行批评,而且,要求对非欧洲的文化进行更为严谨的研究;20 世纪的批评人类学对殖民主义在民族学方面的影响展开了广泛的评论。

2. 文艺复兴的人类学(Renaissance Anthropology)

重点

随着在探索实践中的新发现(包括异国的地理环境和民族文化),在欧洲兴起了知识“复兴”的运动,人们从理论上构想返回到古典主义,强调那些体现古希腊和古罗马文明的学识、理智和艺术。在达尔文的自然法则的影响下,科学成为了宗教的一种有效的美化性的附属品。民族学将新近“发现”的人们归并于两类。按照类人动物的分类原则,一类归并到希腊罗马神话和想象中的地理环境中;依据所有人种是生活在预先规定的等级地位的观念,另一类归并到宗教理念中的生物圈里。在知识复兴的经历中,欧洲中心的萌芽不断成长。凡被比较的异国文化事物皆以欧洲的观念为标准,比如中国的“毕达哥拉斯哲学”、古希腊文化的美洲印第安现象,等。

各种类型和音乐应用

古典主义者对当代世界的解释既有悲观主义的、退化论性质的一面，也有乐观、进取的一面。知识复兴刺激了对古希腊和古罗马音乐理论和实践的研究和思索。人们从各种不同的角度对知识的一般规律进行了探索，学者的类型非常广泛，例如 Athanasius Kircher 致力于自然科学、民族志和音乐的研究，对中国和埃及的音乐进行了民族学的考察，将埃及以及古埃及科普特人的音乐与古希腊音乐理论相关联，还研究音乐声学和物理学，包括探究巫术和音乐生理治疗的关系等。由于哥伦布和别的一些人的建议，Lafitau 对美洲印第安民族进行了考察，他将印第安文化、音乐和乐器看作为古希腊文化在当代的例证和古埃及文化的副本。Montaigne 则发展了早期的文化相对论思想。

批评

后来的学者继续将批评的目标放在欧洲古典主义的历史，把思考重点将当代的人和文化，以及文艺复兴思想的基督教精神联系在一起。

3. 启蒙运动的人类学和“人的科学”（Enlightenment Anthropology and the“Science of Man”）

重点

人类的完美意识通过理性的进步而不断提高，促使产生了人的进步是由狩猎、采集经过农业和文明而发展起来的文化进化理论（如 Montesquieu、Ferguson、Rousseau，以及其他），从而构想出了一个不断上升“进步”的等级制度。知识的世俗化使得达尔文理论不只是一种补充，而成为了自然法则。通过许多专家的合作，个人拥有整体知识的“文艺复兴”理想被普遍知识的百科全书理论所替代。

各种类型

从明确的政治和经济立场出发,苏格兰启蒙运动哲学家们以旅行家的民族志材料建立了社会文化进化理论;而法国哲学家所发展的进化理论比较多样性(Montesquieu、Rousseau)。随着18世纪后半叶“时间旅行”理论(Degerando)的发展,对非欧洲文化的兴趣不断体系化和强化,将它们看作为人类一般历史的组成部分。Rousseau 则要求通过那些民族学者和理论家的“思想旅行家们”的工作和努力来建立“人的科学”,以民族学的材料来批评欧洲文明(既“贵族野蛮”思想)。由于真正的“时间旅行”不可能,他认为只能从逻辑构想上来发展社会文化进化理论,从而提出人类的差异是由于文化的因素而不是自然原因。Volney 作为一个“思想旅行家”和哲学家以自己采集的民族志材料作为“桥梁”来发展由文化、政治和宗教的进化和革命所产生的理论灵感,建立他的文化衰退理论。第一个人类学学会创建于18世纪末的法国。当时人们意图发展恰当的研究方法论(Degerando),哲学研究以及语言学的探讨促成了印欧语系的假设,以及现代语言学的产生。

音乐应用

对自然科学和数学的强调促使发展了和谐的普遍性理论(见下),同时也促进了对某些非西方音乐理论在数理逻辑上的探究(Amiot、Jones、Villoteau)。语言学的研究对许多跨文化研究的音乐理论家们产生了影响(Chabanon、Rousseau、Villoteau)。Chabanon 提出“音乐是一种自然的和具有普遍性的语言”的理论;Jones 在发表他的印欧语系假设之前,发表了有关印度、波斯和希腊之间关系的音乐专著;Rousseau 为法国百科全书和其他书籍撰写了音乐论文,强调了非西方的音乐是文化多样性的见证,而并非只是物理的普遍规则中的现象。人们开始怀疑欧洲音乐作为人类文化美好典范的可靠性,通过对世界各类音乐的译谱的

比较研究，表明人类音乐和文化的不同方面。18 世纪 40 年代，Jones Green 试图收集各种旅行者的材料来汇编和综合有关非洲音乐的情况。同时，持“音乐历史的普遍性”观点的（见下）学者们进一步发展了比较音乐的民族学方法。随着明确地拒绝欧洲音乐优越性的思想，18 世纪后半叶，产生第一批体系化的音乐民族志成果（Amiot、Jones、Villoteau）。

批评

在启蒙运动的学者中，各种不同的理论相互争辩。在 Rousseau 和 Rameau 之间有关“和谐的普遍性”与文化多样性问题发生了一场激烈的争论。以后的学者对这类纯思辨理论和缺乏民族学基础的信息进行了批评。但随之的发展，社会文化进化和文化“进步”等级观念和理论成为人类学研究的下一个世纪的基础。Rousseau 的学说主要是一种事实依据而不是理论空想，他对那些所谓“贵族奴隶”的浪漫想象给予了批评。其他更多的批评是针对那些对非欧洲民族和文化形象基于同情描绘。

4. 和谐的普遍性（Harmonic Universalism）

重点

人类所有音乐都是建立在自然法则之上的，特别是按照和声频率的物理声学原则所构成的。这种理论企图为西方古典音乐的和声提供基础，而且该理论还认为，按照音之间的关系，或者按照西方音乐的和声关系，所有音乐都是可以被测定的。

各种类型和音乐应用

Mersenne 在 17 世纪企图用数学计算的方式来规范所有的音阶与和声音程的可能性。其引用北美印第安人作为非欧洲音乐的例子来证明西方音乐的七声音阶的普遍性，并且借此来说明这种普遍性是建立在自然法则之上的。Rameau（18 世纪）甚至将这种普遍性理念运用到了巴罗克和古典时期的音乐作品的和声

之中,申明所有旋律都是建立在一种统一的和声基础上的,同时还采用了将非欧洲音乐的旋律配上和声来模拟西方音乐的风格,以此来说明"和谐的普遍性"原则。Helmholtz(19 世纪中期)发明了一种相当复杂的实验仪器来测定泛音系列和音高。人类学家 Alice Flether 和音乐理论家 John Comfort Fillmore(19 世纪下半叶)进一步发展了美国印第安音乐的内含和声因素,而且以田野工作的方式发明了和声翻译手段,并且以此证明他们的方法的准确性。即使现在,在民族音乐学领域之外,人们还依然使用类似的方法来比较不同民族的音乐。

批评

人类音乐世界中的大部分内容显示,并不存在具有普遍性和客观性,或者是统一可测定的和声特色,而且不少推测的理论并不能证实所有的音乐中都隐藏着和声的因素,甚至西方古典音乐自身也不能严格地证明其具有普遍意义的物理和谐性。Engel(详见下文"民族音乐科学")所提出的"测定"方法和观念说明不同的音阶类型是由不同的音乐文化性所构成的,而不是物理现象所规定的。同时,Ellis 所进行的对各民族的音阶的测定,同样也充分说明了特定的音阶结构是在特定的音乐文化基础上产生的,音乐中不存在统一的和谐普遍性原则。

[补充:音乐历史的普遍性(Universal History of Music)]

18 世纪和 19 世纪的一百年中,人们形成了一种音乐历史具有普遍性的观念,认为任何非欧洲的音乐归结于欧洲音乐历史的发展模式,强调音乐历史的"进步性",然而非欧洲的音乐只是在整个人类音乐历史发展过程中的一个低级状态的阶段,与"和谐普遍性"观点相呼应,推崇音乐历史的普遍性观念。其主要种类:18 世纪早期的历史学家诸如 Bonnet 和其他学者合作,但他们的研究仅仅依赖有限民族志或民俗志的材料;18 世纪后期诸如 Labore、Amiot 及 Stafford 等主要对非欧洲地区的音乐进行考察,

企图证实音乐历史的普遍性原则。早在对“启蒙运动”和“和谐普遍性”思潮进行批评的同时，对“音乐历史的普遍性”观点提出了批评，反对“欧洲中心主义”，肯定非欧洲音乐的价值。

5. 民族学(Ethnology)

重点

民族学的兴起与19世纪早期(1820—60年)反种族主义运动中的一些学者们的研究有着直接的关系，这些学者不仅反对奴隶主义，而且掀起保护土著文化的运动。以科学的基础来强调人类的人种特性，多少带有一定的民族性和政治色彩。通过综合生理的、建筑的、文化的、语言的和哲学的各个方面的人类学方法的研究，强调对民族的精神、思维研究的重要性。民族学从语言、家族和哲学意义的考察，来界定人种与“国家”(民族)之间的关系。18世纪在一些人文思潮的影响下，人们借助了各种思想和方法来说明民族与文化的关系。尤其是“Armchair”(意指那些“坐在扶手椅里空想”不亲自涉足田野仅依赖他人材料进行研究的方式)理论家们收集、编排和分析了大量从他人旅行中获得的资料，从而来说明他们的理论及进行种族关系的分类。

各种类型

一些民族学者始终坚持反对奴隶制度和保护土著的政策，同时，另一些学者不是从政治意义上，而是试图从更为理论化的角度来提倡民族学。著名学者Prichard创立一个新的民族学理论，即“心理民族学”，之后逐渐演化为文化人类学。德国人类学家诸如Waitz等极力提倡“心理民族学”，与民族学派的同仁们一起反对英国人类学者的“种族主义”观点(详见下文“人类学”)。通过与人类学家们共同努力，19世纪60年代，民族学和人类学相继诞生。

音乐应用参见“民族音乐的科学”。

批评

人类学家批评英国民族学家不是科学地看待人种统一体理论,而是将此视为“圣经”,认为语言和文化的研究大大地重要于心理研究。

6. 人类学(Anthropology)

重点

19 世纪中叶(1840—60)期间,人类学家反对民族学者将人类学视为自然科学,仅仅看到体质人类学而忽略人类学中其他各类分支的特性。他们提出不同的人种的起源是种族不同性的根据,并且关注于将各个种族按照高低优劣的次序来分类,与民族学家的“Armchair”方式一样,只是从理论上来解释人种的分类。

各种类型

美国人类学家诸如 Morton、Nott、Gliddon、Jeffries 等都是强烈的种族主义倡导者,而相对中庸的欧洲则坚决抵制人类学理论。相似的种族主义提倡者 Burke 在英国杂志上发表了大量文章,呼应美国人类学家的观点。当时,与民族学学会的情况相反,人类学协会不仅没有阻止这种理论,而是支持了种族主义的倾向。

音乐应用

除了 Fetis 在法国进行了一些尝试性研究外,没有出现其他重要的音乐应用成果。英国人类学家曾企图从 Chorley 和其他学者的研究中梳理出一些种族与音乐的关系的理论,但并未成功。有少量的音乐研究,试图说明不同种族在生理接受机制上的不同性和劣势。

批评

除了在道德和政治意义上的批评之外,体质人类学的大量研究并不支持种族之间具有不同性的观点,而且这些批评的意见在 20 世纪的研究中已经得到证实是正确的,学者们开始转向基因

研究,以此来探索和认识遗传因素的不同性和体格上的差异,并且提出了基因差异的新概念,即基因并非是一成不变的、固定的,即使在所谓的“纯种”种族中也是如此。其他批评家把人类学视为人文研究或社会科学而不是自然科学,而且坚持文化和语言的研究对历届人类之间的关系和不同性具有非常重要的意义。

7. 民族音乐的科学(Science of National Music)

重点

在 Prichard 民族学派的研究中,音乐成分不断地增长,以研究音乐文化的交叉性和不同性来说明人类的统一性。受到 Prichard 和其他民族学者研究的启发,音乐的研究开始不断接近民族学和人类学的思想和方法,在《人类学的注释和质疑》中刊载了不少有关的研究。人们开始关注从音阶、节奏等物理因素到语言、习俗等文化因素来说明音乐问题方方面面,其中包括“部落”音乐、西方流行音乐及古典音乐等,将这些不同方面综合起来考虑相互之间的关系。然而,这些学者仍然依靠“Armchair”的方式,仅仅与“当地”学者稍有接触但主要依赖引用他们的材料进行研究,或者在乐器博物馆中对音乐现象从理论进行分析,而不是亲自深入田野进行考察,以获得的第一手资料进行研究。

各种类型

该学派的创始人 Carl Engel 创立了一系列观念,为音乐不同性的理论提供了基础(诸如提倡五声音阶并非弱势于七声音阶),并且指出非欧洲音乐并不只是反衬欧洲音乐历史的例子,而属于人类音乐文化的一部分。Ellis 就是在 Engel 的“民族音乐”理论的基础上,建立了比较音乐学,成为了比较音乐学的创始人。Tagore 提出了更为集中的纲要式的世界音乐民族志,以至到了 20 世纪 20 年代,一些学者依然继续沿用“民族音乐”的概念来研究他们的音乐(例如 Krehbiel)。

批评

种族主义者和进化论主义者并不愿意在西方文化和音乐优越性的理论框架中消失，但之后随着民族音乐学的产生而逐渐退出人类学历史舞台。

8. 古典进化论(Evolutionism)

重点

从最早和最"原始"的部落到最近和最具有优势的社会组织和种族关系中，建立起一个巨大的进化等级结构，根据18世纪"启蒙"思想，特别是Lewis Henry Morgan的一般进化阶段图表显示，人类的进化是由奴隶、野蛮到文明的过程。首先对"文化"进行定义的是Taylor，他将文化视为"文明现象"。这种文明现象不是以不同"文化"类型来区分和分享，而是按照高级或低级社会来划分的。欧洲文明被认为是人类进化过程中最高文明的体现，以此来排斥其他的文明。而且用诸如科技、军事、宗教等某些孤立的文化现象来对其他文化中对应因素进行比较，借此决定相互之间的关系。并且通过罗列那些早期文化中"有用"而之后被认为"没用"、"不合理"的存活着的文化因素，推导早期文化的"进化"特征。

主要种类

大多理论家们强调，应当把文化的研究列入为主要内容，但也有部分学者注重文化的特殊性，包括对社会结构(诸如Morgan、Bachofen、Maine)、对宗教(Tylor、Frazer)的关注。随着欧洲在1830—40年间考古学发现，学者提出了"石——铜——铁"发展阶段的分类，文化进化理论就是在对手工艺与物质文化的比较中建立起来的。"社会达尔文主义"将达尔文的生物进化的观念应用于了文化，"适者生存"体现了政治强权，为西方高级文明在人类文明进化中的绝对至上的优势提供了依据。20世纪晚期的

古典马克思主义人类学也就是在 Morgan 的理论基础上建立起来的。

音乐应用:参见"和谐普遍性"和"比较音乐学"。

批评

"Armchair"使用二手材料进行研究是不可信的。人类起源和进化过程的重建工作虽然"辉煌",但不可证实。比较方法把文化视为零星碎片而不是一个统一的整体,文化的相似性可能是在不同环境中不同原因所产生的,大量事实证明,一些文化的发展并非与其他文化的发展有同样的进化过程,批判文化高低优劣之分的观念。

9. 比较音乐学(Comparative Musicology)

重点

虽然 Hornbostel 用"比较方法"来表达其最终目的是对比较理论的关注,但事实上,该学派的同行们(Stumf、Hornbostel、Abraham 及其他学者)在与博厄斯长期合作中所进行的具体研究受到了"历史文化理论"的深远影响。他们的主要工作体现在对民族志的详尽描述和对特定文化中的音乐分析。虽然 Hornbostel 也同样提出进行田野考察的方法论框架和对音乐观察进行实地参与的观念,也有极少量的对音乐活动实地采访,但事实上绝大部分的研究是依靠他人录音的那种"Armchair"方式完成的。受实验室心理学和物理学的影响,比较音乐学派的研究更强调"数量"价值的体现,特别是对乐器的实验,对音阶、音程等的精确测量和描述。但是,其并不重视节奏的计量测定。他们极少直接从音乐经验或从田野实践中来考察文化因素,仅以对心理学的理论兴趣来关注音乐现象,而且是以西方文化的背景作为参照系来对非西方的音乐现象进行分析。

主要种类

Ellis 的理论是基于 Engel 的工作而产生的,他以测音的手段和计量观念来表明不同文化中的不同音阶各自具有的逻辑性,这种方法一直沿用至今。比较音乐学的"柏林学派"成员 Stumpf、Hornbostel 和 Abraham 建立了音响档案馆,体系化地对不同文化之间进行了比较性的描述和分析研究。他们之间的合作,学术思想上的交流,以及诸如 Herzog 等随同博厄斯一起工作,直接影响到了之后的民族音乐学中的美国人类学传统的建立。另一方面,欧洲比较音乐学发展了欧洲民歌研究的田野工作传统。然而,比较音乐学对于世界其他地区的音乐研究依然处于"Armchair"方式的情形,一部分学者开始转向新兴的"传播主义"(Diffusionism)理念。Wallaschek 和 Nettl 以进化论为基础着手于"原始音乐"(Primitive Music)研究,随后逐渐与博厄斯学派合作,关注于功能主义学说。荷兰学者 Kunst 与 Hornbostel 联手建立了大规模的印度尼西亚"佳美兰"音乐的田野考察的民族志框架,以此强调其"本土"音乐观念。之后,Kunst 的学生 Mentle Hood 在加州大学洛杉矶分校建立了对非欧洲音乐的演奏进行研究的传统,为美国各学校的民族音乐学学科和专业培养了一批中流砥柱式的人物。

批评

一般而言,比较音乐学与"进化论"基本如出一辙。其采用比较的方法对考察对象进行民族志性质的描述,音乐上着重于对音高、音阶和音程的关注,而忽略了音乐的其他重要因素诸如节奏等,其研究基本不涉及文化问题的探讨。

10. 文化相对论(Cultural Relativism)

重点

该理论以"博厄斯"学派或"美国学派"为特征,其为反对种

族主义、反对进化论思想为核心的学派，为避免“Armchair”式的人类学方式，该学派非常强调“田野工作”的实践，以细致和谨慎的比较方式采集资料，偏好于理论的预见性。注重于从自身环境中来审视文化的价值和特性，以“历史特殊论”将不同文化作为各自独立的体系来考察，它们相互间的价值是平等的，认为每一种文化自身是一个复杂综合的整体，并且与其相邻的文化连接形成自己独特的历史传承，批判文化的传承具有普遍或一般性。虽然博厄斯从未否定文化现象中具有规律或法则的可能性，但是他认为企图建立一个适用于任何地方的任何事物，并且能够解释它的过去和预见未来的概括性结论，都是无济于事的。

主要种类

“博厄斯”学派理论强调文化变迁的重要性和历史研究的必要性，该学派的学生们继承这一学术传统，注重于文化形态的“分类”和“比较”，诸如 Kroeber 关注“文化形态”，Benedict 的兴趣是“文化模式”，以及其他学者着重于文化研究中的计量化研究。Kroeber 建立了一种将文化视为“超有机体”理论，认为整个世界表现为四种现象，即“质与力的现象”、“生命现象”、“意识现象”，以及“社会生活或文化现象”，它们是超有机或超心灵，而且文化是人类独有的现象。为表述其文化形态观，Kroeber 发表了重要论文《宣言十八例》。另一位博厄斯的学生 Lowie 同样成为了“博厄斯”学派“文化相对论”的忠实捍卫者，主张特定文化的意义和产生原因应该到构成该文化的背景或自身历史中去寻找，反对人类文化发展具有普遍适用的规律，认为人类文化是多元发展的。

音乐应用

博厄斯对 Stumpf 和 Hornbostel 的影响甚深。尽管他们俩的兴趣在比较方法，但主要工作是在民族志的描述研究上。博厄斯对一些学生如 Spair、Kreober、Herskovits 在音乐研究上给予了重

要的指导,特别是对 Herzog 和 Roberts 起到的影响极大,使得他们后来在“音乐文化区域研究”和“音乐文化理论研究”中起到了率先作用,以及他的孙辈弟子(诸如 McAllester、Nettl)也间接地受到他的影响,之后成为了美国民族音乐学派的重要力量。

结　语

综上所述,我们看到,虽然从 19 世纪前到 19 世纪最后的 20 年约百年的时间中,人类一直在反省自己。不少欧洲学者从大量的事实中开始思考文明进程中的种种问题。然而,尽管反对进化论、反对种族主义逐渐形成力量,但是欧美社会的总体观念依然是受到斯宾塞和摩尔根进化思想的控制,认为欧美社会是人类文化进化发展链中最高级、最先进、最文明的阶段。当 1887 年博厄斯从德国移居美国时,正是欧美学术领域高亢“欧洲文化中心论”、“白人种族优越论”的时候。即便是当时人类学学会主席的米基也歌唱着同样的论调,他认为最优秀的民族是共和制度,最优秀的民众是那些能够适应共和制度而生存的人。甚至在 1896 年第 44 届美国科学促进大会上,著名人类学家布林顿竟然宣称:黑色人种、棕色人种和红色人种在解剖学上与白色人种有着极大差别,特别是在内脏的构造上更不相同,即使具有相同思考能力,即使付出与白种人同样的努力,他们也不会得出同样的结果(夏建中:2003)。

博厄斯强调各民族特定文化的研究正是与反对这些种族主义思潮、提倡文化相对论有着极其密切的关系。他坚决主张研究每一个民族、每一个种族的文化发展历史,表明文化的评判不存在任何绝对的标准,每一种文化都具有自身的价值,都有其独到之处,都应该有自己的尊严,文化没有高低、优劣之分,一切评判的标准都是相对的。“文化相对论”对欧美社会“白色人种优越

论"极大地冲击,动摇了西方文化中心论的根基。正是在这样的背景下,"文化相对论"的思想影响和扶正了人类文明进程的方向。人们已经认识到,"进化论"是人类在认识世界和认识自己过程中的一个阶段。摩尔根的理论已经成为历史,他为古代社会营造的模式:杂婚、偶婚、一夫一妻、母系氏族、父系氏族、议事会、军事首长、人民大会的进化过程已经崩溃。多多少少非欧洲的社会和部落的生活方式、观念证明了人类社会从来都不是单一的和同一化的。这种将人类社会发展归结为同一性的思想,事实上是欧洲种族中心论的另一幅画像。因为社会进化论不单纯是一种学术观点,而本质上是企图以欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。欧洲将以其作为衡量一切的标准,从而来划分其他文化的"先进"与"落后"。社会进化论不以空间上的文化差异为概念,而是以时间上的先进或落后为标准;不以心灵、感情和观念上的不同来理解和认识人类自己,而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切;不以伦理、道德为准则来尊重每一个个体文化的独特性,而是以眼前和暂时的经济发展快慢,或者更是以欧美资本经济发展为模式来划分民族的优劣。结果是以"帮助"、"扶贫"的慈善面孔来剥夺他人的生存权利、毁坏他人的社会运作、中断他人的文化延伸(洛秦:2001)。

因此,人们的思想正在受到"文化相对论"的影响经历一次深刻的转折。正如笔者曾阐述的那样:这种转折意味着"由人类看'他异'——对于自然万物尊严的价值肯定;由个人看'他异'——对他人的价值肯定"。法国思想家勒菲勃费尔提出了《差异主义宣言》,表明了西方思想认识中的新觉悟,即认识"他异性"和理解"差异性"。也就是说,抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。因为,人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人,而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。

人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别，只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同（洛秦：2001）。

“文化相对论”自产生到现在已经过了一个多世纪，在它的影响下民族音乐学诞生了。民族音乐学的迅速成长不仅推动了这一分支学科本身的完善，而且极大地影响了音乐学大学科的成熟。2001 年第 7 版的《新格罗夫音乐与音乐家词典》“音乐学”（卷 17，第 488 页）条目开篇中对音乐学性质给予了新的界定，提出音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且，音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。音乐学的这种新趋势在极大的程度上受到了社会科学的影响，特别是人类学、民族学、语言学、社会学和其他文化研究的影响，而且与民族音乐学的发展有着密切联系。哈里森及其他民族音乐学学者早就在 1963 年提出：“事实上，音乐学的整个功能将应该是民族音乐学的”。

因此，“文化相对论”的意义并非是“历史虚无主义”的，也并非是“狭隘民族主义”的，它首次对西方道德文化的概念和体系提出了挑战和质疑，摧毁了“欧洲文化中心论”，推动了一个新兴的民族音乐学学科发展而影响了整个音乐学研究的范畴、方法和目的。所以，我们应该看到，在回顾其历史价值的同时，肯定其现实作用的重大和深远是具有积极意义的。

［参考文献］

钱亦平编：《钱仁康音乐文选》（上下册），上海音乐出版社，1997 年。

洛秦：《西方音乐人类学概述笔记》根据华盛顿大学音乐学院 Christopher Waterman 教授讲课内容整理，1993 年初稿、2002 年修改稿。

洛秦:《音乐与文化》,西泠印社出版社,2001 年。
夏建中:《文化人类学理论学派:文化研究的历史》,中国人民大学出版社,2003 年。
刘桂腾:《论"差距"与"差异"》,《音乐艺术》,2003 年第 4 期。
Alan. P. Merriam:The Anthropology of Music, Northwestern Univ. Press, 1964.
"Musicology", "Ethnomusicology" in The New Grove Dictionary of Music and Musicians,2001.

(原载《庆祝钱仁康教授九十华诞学术论文集》,
上海音乐学院出版社,2004 年)

经济价值与文化意义中的钢琴历程

任何事物的发展都必须具备两个方面的条件,即主观上的需求和客观上的可能。而且,主观上的需求往往是促使客观条件成为可能的原动力。音乐,一直被认为是"高尚"的艺术活动、人们精神境界的结晶,也因此任何时期都会有人极力地抨击音乐被大众的"浅薄"的口味所亵渎的呼声。然而,事实上从古至今音乐作为人类生活存在方式的内容之一,从来主要都是一种人们重要的娱乐方式(当然,"伟大之作"除外)。其他不说,在钢琴的历史发展过程中就充分地体现了这样的现象。

两百年前的娱乐方式和现代社会有很大的差别。这种差别不只是体现在娱乐活动的形式上,而更主要的是反映在娱乐本身的性质上。弹钢琴是娱乐?既是,又不是。如今社会中的演奏钢琴从根本上说不是娱乐(指的是大众概念中的钢琴活动),它是一种混合着教育投资、社会"风尚"及经济价值的复杂现象。虽然在这样的活动中非常缺乏智慧、想象和个性,但是它的确成为了巨大的"产业"和"市场",也因此推动了钢琴业的不断发展。然而,1800年时期的钢琴却是一件地道的娱乐物品。不同的是,

当时钢琴的娱乐活动是一种体现智慧、展示想象和发展个性的手段，人们的生活，确切地说人们的大部分时间就是在这样的“高尚”活动中度过的。虽然说，在此所谓的“人们”也还只是那些贵族公子、小姐或夫人一类，但是他们的音乐趣味、弹奏钢琴的目的依然是大众化和娱乐性的。即使那些被我们称作为伟大的作曲家们也摆脱不了迎合这种大众娱乐的“庸俗”风尚。

1. 竞技促进钢琴演奏技能的发展

——残酷的原始格斗厮杀意识以所谓的文明方式在艺术中展现

为了使得钢琴活动具有娱乐性，作曲家们配合当时英雄主义的“战争”气息，在十九世纪前后出现了一股“战争”内容的作曲“潮流”。其中最出名的作品可能要数波西米亚人 Frantisek Kotzwara 所作的《布拉格之战》。这股英雄主义的“战争”风尚一直传播到美国，甚至英国，连 Winsdsor 城堡中的维多利亚女王都为之拍手叫好。很明显，这类取悦性作品的功能不是针对音乐沙龙的“艺术”而是一般大众口味的娱乐。接下来，另一个具有强烈娱乐性的活动是“双钢琴之战”，即两架钢琴之间的“战争”。最早的“双钢琴之战”可以追溯到十六世纪末，首先是 Claudio Merula 和 Andrea Gabrieli 在威尼斯举行了“双管风琴大战”(Duel of two Organs)；1708 年，斯卡拉蒂与海顿在罗马相互对阵；9 年之后，“无与伦比”的巴赫也与被誉为“波兰之王”的路易斯・马蟾德在德累斯顿进行“拚杀”。当时，这类的“对抗赛”层出不穷，其中一些著名的“大战”在历史上皆有树碑立传，例如 1781 年莫扎特与克莱门第、19 世纪 30 年代的李斯特与 Thalberg 等。这两项“大赛”都得到皇家宫廷的极大支持和赞助，持续了很长一段时间而成为了传统。当时奥地利国王约瑟夫二世曾参与“大战”的

观赏,他下注赌莫扎特的演奏技艺将高于克莱门第。结果国王获胜,因为人们评判莫扎特不仅有高超的技术,而且还有上等的品味,而克莱门第只具技艺。1836 年,李斯特与 Thalberg 的"对抗赛"也极为精彩,二者都想通过"竞赛"来获得自己为欧洲最佳钢琴手的称号。即使连最为"清高"的贝多芬也不例外,为建立自己在"圈内"的地位,为吸引"赞助人"的注意力,他也曾不得不卷入这类"斗鸡"的娱乐活动之中。

"对抗赛"转化为双钢琴"二重奏","二重奏"又转化为四钢琴的"八手联弹",各种娱乐形式先后涌现。观看成人对抗演奏慢慢被人们失去兴趣之后,儿童表演进入了娱乐项目。"天真加天才"的形象被赋予了更具娱乐性的内容。这类内容也有其历史渊源,童年的莫扎特姐弟和贝多芬都是"天真加天才"的典范。

2. 市场商业化成为钢琴发展的根基

——这是人类文化艺术的悲哀,还是人类社会经济发展的趋势?孰是孰非,历史当有评判

观看成人钢琴"对抗赛",观看儿童钢琴"纯情演奏"当然是一种高智慧的娱乐,同时,自己弹奏钢琴也更是一种高雅的抒发个性的自娱活动。十九世纪的英国风行晚餐后的夜间"画室叙事"娱乐活动。这里没有专业钢琴家,全然清一色的"爱好者",而且大多为名媛淑女。"画室叙事"音乐中最出名的作品是 Arthur Sullivan 的《迷失的和弦》,该作品的曲谱销售量曾高达 500,000册。

个人情感、社会意识的"主观"需求为钢琴市场的"客观"可能打下了坚实的基础。19 世纪,为了适应社会娱乐阶层的需求,钢琴制造业不断升温。这时候,有人设想他能提供比一般销售商和制造商更为方便的服务、更为便宜的产品。1860 年,美国麻省

Wocester 的 Joseph Hale 看准了契机,来到了纽约。他从各家钢琴制造商那里购买了零部件,然后组装成品,贴上一个商标。例如,如果零部件来自 Baldwin,就贴上 Baldwin 的商标。Hale 声称他将以低廉的价格提供中等质量的优良产品,要让钢琴的制造犹如在炉灶上烹饪那般容易。无疑,Hale 的经营理念获得了极大的成功。不到数年间,他以低于市场三分之一的价格销售了 720 架钢琴。

在 Hale"低价格"的打击下,不少钢琴制造商和销售商为之深感头痛和焦虑。特别是像 Steinway & Sons 这样的品牌产品,在面对巨大的挑战时曾出现过欲放弃"质量第一"原则的想法。家族中的长子 Theodore 担心兄弟 William 的压力会太大,写信给他说:"钢琴只是一架钢琴,好一点差一点对于一般人来说没有什么差别。"但是,William 依然坚持质量第一的原则。但是,Hale 的销售方式使得许多销售商改变了传统经营的方法,将"被动"地等待顾客上门的态度转变为"主动"为顾客服务的观念。例如,Kimball 公司的销售者在路边摆起了"摊位",或者在城镇中举行"促销"活动,并且建立起一套"Kimball System"自己的销售体系。同时,"邮购"销售也开始出现。例如,美国 Sears、Roebuck、Montgomery 等公司将钢琴与其他物品一样进行"邮购"销售。我们在 1896 年的一张货单上看到:立式钢琴为 $125 - 179、斯特瓦利小提琴 $5.95、自行车 $78.95、卧房三件套 $13.95。而在 1893 年,一架德国钢琴的标价却要 $470 到 $600。

为了促销,更有"娱乐性"的钢琴销售行情出现了。钢琴制造商很清楚,事实上没有多少人是具有音乐天才的,没有音乐天才怎么能弹奏钢琴?不能弹奏钢琴又怎么能让人们来购买钢琴?绝招产生了。钢琴制造商发明了"自动钢琴"。Gulbransen 打出了一张著名的广告"Easy to Play",在广告中,一个婴儿爬在地上,用手碰一下踏板,钢琴就自动演奏了。这样一来,"自动钢琴"使

得人们不必练习就能欣赏钢琴演奏,这个时尚一下传遍了全美国。1909 年,美国钢琴销售达到了历史的巅峰,一年中销售了 365,000 架钢琴,其中"自动钢琴"的销售量占了八分之一。到了 1923 年,年销量 347,414 架钢琴中的约五分之三(205,556 架)为"自动钢琴"。这样的情形充分展示了钢琴从"体现智慧、展示想象和发展个性的"的主动状态的"艺术性"活动,急剧地下降为"非人性"的机械化消极娱乐手段。

这是人类文化艺术的悲哀,还是人类社会经济发展的趋势?孰是孰非,历史当有评判。

3. 大众娱乐是钢琴发展的最大需求

——如此现象向世人敲响了什么是"真正意义上的音乐"的警钟

虽然用"不劳而获"来形容人类的天性似乎有一点过分,但是我们的历史就是一个不断地想方设法以最低的成本获得最大利益的过程。音乐上也是如此,不用学习演奏就能够享受到音乐一直是人们的梦想。我们曾提到,钢琴制造商很清楚,事实上没有多少人是具有音乐天才的,没有音乐天才怎么能弹奏钢琴?不能弹奏钢琴又怎么能让人们来购买钢琴?绝招产生了。这个绝招就是大家已经知道的 player piano(自动钢琴)。

自动钢琴是一件什么样的东西呢?1825 年,一个叫做 Courcel 的人想出了一个"家庭音乐制作"的革命性的点子。他设计了一个类似"机器手"样子的东西,安装在普通钢琴上,那些"机器手"的转动打击在琴键上而"自动"产生音乐,人们给了它一个听上去像希腊语式的美丽名字"Cylindrichord"。由于它良好的功能,一位有名的英国钢琴家汤姆斯·巴斯比称赞说:"Cylindrichord 是一个无与伦比的一流钢琴手的替代者"。这是初期的自

动钢琴原理,其实这类设想早在1801年就已经有了。不过当时的自动钢琴运作的原理不是后来的录制好的“卷纸筒”,而是参照蒸汽机原理,人们将音符和节奏都按照一定的位置和时间长度设计,利用气体压力(风箱)来控制“机器手”敲击琴键的装置。经过半个多世纪,1863年第一架完整的“气动自动钢琴”出现了,而且还注册了专利,可是后来并没有太成功。尽管在大西洋两岸都在积极地研制“气动自动钢琴”,但是大众却并不怎么感兴趣。想一想,在家里欣赏钢琴音乐要动用“蒸汽机”(当然不是蒸汽机,玩笑!),岂不是太过分了吗?

又过了大约十年,钢琴机械师们用“曲柄”原理,也即类似于我们厨房里的手动绞肉机那样的方式,尝试着给钢琴装上了新的“机器手”敲击琴键的装置。制造商利用风箱功能和录制好的“卷纸筒”来指挥“机器手”敲击琴键。安上这样的装置,不必用手指就可以“演奏”钢琴。这样的钢琴给消费者带来的愉悦是无与伦比的。这种自动钢琴在当时被称作为“player piano”或“pianola”,它没有错音,不需要手指练习,像一位真正的钢琴家那样将音乐控制得完美无缺,从而使得大量的消费者不费吹灰之力便有了完美的钢琴演奏技术和无限的经典曲目。因此,自动钢琴的“不教自会”成为了当时社会的一种时尚口号。我们从图中的The Clark Apollo(阿波罗)公司对“Apollo Player Piano”所做的广告词的宣传,可以看到当时“自动钢琴”的时髦:

你有钢琴吗?几乎人人都有钢琴。但是,你会弹奏吗?啊!只会一点点。买一个“阿波罗”装在你的钢琴上,你能在自己的乐器上,用完美无缺的方式弹奏出所有美妙无比的音乐。

你表现感情和心灵,我们提供技术。

一个小孩能在琴键上任意弹奏各类音乐——歌剧、清唱剧、室内乐、或各类伴奏——而且不必有任何音乐知识。

但是,人人皆知,事实上“不教自会”的钢琴演奏是不存在

的,就如不用动力的“永动机”不存在那样,对于真正的音乐耳朵来说,“player piano”发出的依然只是机械之声,而不是真正意义上的钢琴音乐,那里没有心灵,没有感情,没有人的气息。

虽然钢琴制造商拼命鼓吹“player piano”是一“完美无缺”的家庭“音乐家”,但是他们心里还是很清楚这位“钢琴家”没有血肉和灵魂,事先录制好的“卷纸筒”带给消费者的是太没有音乐想象力。制造商又开始动脑筋,设计了具有控制音量、速度的“卷纸筒”。钢琴设计师们又另辟蹊径发明了双脚气泵,让人们的双手得到解放,让双手能够自由地用来掌控速度和音量等其他装置,即一只脚用来控制风箱,另一只脚控制音量。这样一来,“player piano”似乎变得“人性化”了。“人性化”了的“player piano”极大地冲击了传统钢琴市场,大部分钢琴爱好者都投身于“player piano”。1905 年,“player piano”的销售量只占整个钢琴市场的6%,而十年后,它在市场上的份额占了四分之一。再过了五年“player piano”的销售量上升至70%,一个惊人的数字!

20 世纪 20 年代,很少有人在学习传统钢琴演奏。如此现象向世人敲响了什么是“真正意义上的音乐”的警钟。

4. 乡村女工弹钢琴成为刺激美国钢琴业发展的动力

——为了产业的发展,利用鼓励女性培养艺术爱好的“文明”手段来达到“不文明”的暴利目的

任何事物的发展都是有阶段性的。比如体育,当年出了一个庄则栋,全国上下掀起了乒乓球的热潮,以至于我们党和国家领导人可以用乒乓球作为外交的手段。后来,中国乒乓球席卷世界,几乎所向无敌,关心者少了。大家的注意力转向了排球。当朗平的战友们“三连冠”之后,体育爱好者的热情又转向了。转到了足球,因为中国队进入了世界杯。虽然“国足”冲出亚洲获

了“零得分”，但这也是成绩。我们的目光还会转向哪里呢？

音乐也是一样，钢琴的发展自然也是阶段性的。贺绿汀的《牧童短笛》是中国钢琴作品走向世界的第一曲，傅聪是中国钢琴家走向世界的第一人。虽然现在又有了一个李云迪成为了“中国肖邦”，但是，在今天的中国，数以百万计的孩子弹奏钢琴严格地说不是为了音乐，而充其量是为了教育，或者更坦白地说是为了提高孩子的“价码”。在琴童家长们的心目中，李云迪的地位要大大地高于肖邦（当然肖邦已经死了，活人才有价值），因为李云迪的“中国肖邦”是一种身价、财富和家长的（不是孩子的）荣誉，而音乐只是一种手段罢了。

这样的异化现象是历史的自然。钢琴，在一个半世纪之前的情形并没有比现在“高尚”多少，别以为 19 世纪中叶前后的钢琴社会是一个多么纯净的艺术世界。其实，那时的情形远不是我们现在想象的那样——只有肖邦、李斯特、布拉姆斯等伟大的艺术家在演奏钢琴，在创造伟大的精神产品。

1842 年，作家狄更斯从英国来到美国的一个工业小城镇，他被那里的一件物品所惊异，那就是钢琴。当然，他的惊异并不是因为那里的钢琴特别便宜或者出奇的昂贵，而是发现钢琴制造工厂内的工人大多为从农村招募来的单身女工。更让他惊异的是，当狄更斯来到这些女工休息、生活区，他看到的是她们不仅以阅读报刊杂志作为消遣，而且还以弹奏钢琴作为娱乐的主要内容。他为之感慨万分：这里的女人与英国乡村女性是多么的不同！

读读报刊、看看杂志、弹弹钢琴这有什么稀奇的呢？狄更斯何必为此而大发感慨？这三项消遣内容早在几十年前已经成为当时人们的修养，特别是在奥斯汀的小说中，读报、看书和弹琴犹如中国古代文人的“琴棋书画”四宝成为了当时年轻淑女的必备手艺。但是，问题在于那修养和手艺仅仅是针对富裕悠闲阶层的小姐们的要求，而对于农村女子来说，那样的生活是天堂里的日

子。为此狄更斯才"大惊小怪"的感慨。所以,眼光敏锐的大作家清楚地告诉那些中产阶级和上层社会的英国读者们,这读报、看书和弹琴"三宝"在来自乡村的女工中普及,这将对美国社会产生的影响和作用是不可估量的。

虽然狄更斯并没有说这"三宝"在乡村女工中的流行将会产生什么样的结果,但是我们可以感觉到,用知识、情趣和音乐来"教化"人们并不是孔老二儒家思想的专利。美国钢琴制造商肯定没有读过孔子再传弟子公孙尼子的《乐记》,而所采用的办法却是殊途同归,他们为了产业的发展、为了产量的提高、为了产品的优质,用鼓励女工学习知识、提高鉴赏力、培养音乐艺术爱好的"文明"手段来达到"不文明"的暴利目的。仔细想想,这些制造商是多么地智慧和"狡猾",就如同现在"腐朽"的资本主义对崇高的社会主义的精神和物质侵略和腐蚀一样,他们让社会看到,乡村女工都会弹奏几下钢琴了,那高贵的小姐和夫人掌握良好的钢琴技艺是责无旁贷的了。这不等于是一种最有效的,而且是最便宜的广告吗?

我一直在宣传鄙人的一个"伟大"理论,即"音乐作为艺术是精神性的,然而,音乐作为职业是物质性的"。也就是说,艺术成品无疑是精神化的,而这些成品在创造、生产和展现的过程中,其物质化的程度事实上是非常高的。其实,这并无妨于艺术的精神性发展。教师和考级部门从学琴潮流中获得了利益,虽然绝大多数的家长并不指望自己的孩子成为"中国肖邦"(他们也知道人类只能产生一两个"肖邦"),但是学琴高潮不仅造就了无数个音乐天才,而且更重要的是促使了孩子们了解、感知或者喜欢了音乐。中国的音乐事业也许会在这样的"异化"潮流中得到了很大的发展。

美国的钢琴市场就是这样培养起来的。乡村女工弹奏钢琴的故事成为了刺激美国钢琴业发展的一个动力。开始女人们只

是把弹琴作为消遣,随后,这种消遣成为了时尚。特别是在那些社会上开办的大量贵族寄宿学校中,钢琴和法语成为了必修课程。在这样的时尚中,没有钢琴教育的家庭将是不入流的,没有钢琴教育的孩子是没有修养的,没有钢琴修养的小姐可能是嫁不出去的。最后一种可能或许是我想当然,但是,没有钢琴修养的女子成不了高贵夫人,也得不到绅士们的爱慕,这一点无疑是肯定的。大量的钢琴教材出笼,一批一批的钢琴教学书籍出版,许多钢琴教师应运而生,还有更甚者。19 世纪的淑女工作台就是这样的:镜子、钳子、剪刀、抽屉,还有琴键。化妆美容是一个淑女的基本功,另一项美容化妆的"基本功"就是演奏钢琴。

钢琴的制造业、钢琴的市场、钢琴的社会和群体,在一个貌似不经意的乡村女工的"计谋"下大规模地发展起来了。至此,我们可以钦佩地感悟到狄更斯的敏锐洞察力。为了进一步扩大钢琴的销售,制造商们接下来的一个"计谋"将针对那些演奏家们。请读者注意,制造商将目标对准钢琴家全然不是为了提高钢琴艺术,他们并不在乎音乐怎么样,而关心的是利润和利益。因此,我所说的"钢琴,在一个半世纪之前的情形并没有比现在'高尚'多少,别以为 19 世纪中叶前后的钢琴社会是一个多么纯净的艺术世界"就是这个道理。

(选自《钢琴的故事》,上海音乐学院出版社,2004 年)

世界音乐研究的学术价值和文化意义

简短的前言

学术思想的产生和发展永远是基于文化的影响，同样，文化概念和行为也随着学术思想的推动而产生深刻变化。儒家思想成为了中国传统文化的礼教准则；《乐记》的音乐功能学说一直影响至今成为音乐的社会政教作用的基础。达尔文生物学说演变成社会达尔文主义；埃利斯的"音分体系"建立了其"音阶为诸民族音乐构成因素"的学理基石；博厄斯倡导的"文化相对主义"对于摧毁"欧洲文化中心论"产生了非常积极的影响。音乐人类学正是在这样的学术和文化互动中产生和发展，世界音乐概念及其研究更是在这样的学术理念和文化背景中形成、建立和深入。因此，认识和理解世界音乐研究中学术和文化之间的互动关系，对于推动该学科的发展，特别在中国音乐学术界处于广泛重视音乐文化研究的阶段，具有一定的现实意义。

一、世界音乐的概念

中文的"世界音乐",英文中也一样"World Music",是一个复合词,即地域的世界概念加上专有名词音乐合成。因此,在字面上并没有特殊的学科意义。然而,世界音乐的概念不同于世界历史或世界地理,它并不是简单的地域概念下的音乐所涉及的范围。从广义和狭义不同层面来理解,世界音乐的概念将涉及地域、商业、创作、学术和文化等以下几个不同的方面:

1. 广义概念——人类所有音乐事项

世界音乐所涉及的是世界所有的音乐,也就是人类音乐活动的所有方面,包括城市/乡村、古典/民间、现代/传统、宗教/世俗、经典/通俗、严肃/娱乐等不同范畴和类型,以及相关的行为和活动的音乐。

这是一个有关世界所有民族和地区,以及所有音乐风格和种类的笼统的、广义的世界音乐概念。

2. 中层概念——商业市场的分类

由于世界范围内的各种交往日益频繁,特别是文化交流大大促进了国家和民族之间的互通往来,其中音乐成为了相互之间文化、感情沟通的重要手段之一。因此,具有民族文化代表性的音乐形式和形态也成为了商业市场中的新兴的卖点。目前,在大多数国际性城市中的音乐唱片市场中,除了欧洲古典音乐、流行音乐、爵士摇滚音乐、New Age 音乐之外,还有一大类便是世界音乐。在这种场景中的世界音乐大多为某一地区、民族或国家最有代表性的音乐品种,例如中国的《梁祝》、《二泉映月》、《茉莉花》,甚至《女子十二乐坊》;例如日本的《能乐》、《武满彻专辑》、《尺

八曲选》或一些现代化配器创作的“樱花”、“拉网小调”等民歌。

它们在音乐的内容、形式和风格，特别在文化层面上是没有严格界定的，商业效益是这种分类的主要特点。

3. 次中概念——新的音乐创作方式

20世纪以来，严肃音乐创作在多元格局中不断探索和创新，各种新的音乐语言、新的表达方式、新的音响组合随着音乐交流的国际化日趋频繁，不断呈现新的态势。民族化是近10年来音乐创作中的一个重要特点。然而，这一时期的民族化不是以某一民族为特征的，而是以民族因素复合性为表现形式。例如，在美国当代作曲家弗朗西斯·普朗克(Francis Poulenc)的双钢琴协奏曲中，大家会不期而遇地听到优美动听的佳美兰旋律在其中突然而出。再如，美国当代作曲家罗·哈里森(Lou Harrison)是一位集世界各民族音乐为一身的作曲家，他的《The Heart Sutra》是一首由传统佳美兰乐队、竖琴、管风琴和一百人的合唱队演奏的作品。另外，大家熟悉的中国作曲家谭盾、瞿小松的不少作品都体现了这种民族因素复合性。这种特性作品的作曲家非常提倡世界音乐的概念，他们是从各类民族音乐的旋律风格特性、音律构成特性，以及乐器音色特性的音乐创作层面来理解和倡导世界音乐。它是文化整合的表现和表达层面，而非学术和思想研究的角度。

4. 狭义概念——世界各民族音乐文化的介绍和研究

在这一层面上，世界音乐指的是世界民族音乐。虽然说，世界各民族的音乐都应该是民族音乐，但在这个层面上，更确切地说，主要关注的是在音乐形态构成上和音乐文化内涵上具有显著民族特征的那些民间传统音乐事像。尽管该层面为狭义的概念，但对于它的严格界定却是困难的。一般而言，我们把那些音乐风

格呈民间性、表演方式为非职业化的自发性、传承行为以口传心授为主体、生存环境多属原生态、且具有较高文化内涵或多能反映社会意义的音乐活动和现象,成为这一层面研究的主体。这一领域研究的范畴也在变化和发展,起初大多学者更多关心偏远地区、尚未城市化或西方化的乡村部落音乐形态和行为,以研究所谓“原始”(Primitive)音乐为主要内容,而且学者也主要以“局外人”的身份远离本土而进入非本国文化领域为多。随着对世界音乐研究的深入,其研究领域和范围也不断拓展。现在,世界音乐研究不仅以地域、品种或族群作为研究对象,而且更以音乐活动形态、音乐行为方式和音乐文化构成中的学术价值作为研究主体。

虽然这是狭义层面,但世界音乐概念及其研究领域却是由此而产生的,而且,世界音乐概念的产生、研究领域的建立,以及学术范畴的确立都是与音乐人类学(在国内一般称民族音乐学)学科的发展紧密相连的。

二、世界音乐研究的学术价值

如前所述,由于世界音乐与音乐人类学发展的紧密关系,事实上,从严格的意义上来说,它所涉及的学术问题也就是音乐人类学学科研究的内容。一般来说,世界音乐研究大致分为两大层面,一是介绍和了解的层面,以信息和知识为特征,以简要讲解、图片观赏和音乐聆听为方式,以普及和推广为目的,它属于音乐教育的人文内容的基础性课程,因此还不具有研究和学术的含义;另一层面即是专题类型的世界音乐研究,以深入详尽的材料拥有和分析为前提,通过探讨和思考,将世界音乐活动和事项中的现象梳理和总结出理论化、规律性的哲理高度的学术研究成果。两个方面的综合,构成了世界音乐研究的具有目的、范畴、手

段和宗旨的学术研究性质。也因此,音乐人类学在世界音乐研究的纵横方面发展的过程中,获得了深入和壮大。

虽然音乐人类学(在国内一般称民族音乐学,有关二者的异同性将专门撰文探讨)的许多研究方法和理论在中国音乐研究,特别是对于中国传统音乐研究中已经大量被接受和采用,而且在产生许多优秀学术成果的同时,也逐渐形成了具有一定中国特征的音乐人类学研究方法和理念。然而,学术的本土化研究的深入发展总是伴随着学术的国际化视野的扩大而推进的。没有广阔的、跨国界的学术思想和方法的交流和互通,缺乏广泛的、世界的音乐人文知识的给养和充实,我们的学术发展和理论研究必将受到一定的限制。

由于条件所限和起步较晚的客观原因,世界音乐研究在中国的发展,其学科性质和学术方式还相对薄弱。一方面体现在本土研究中的跨文化比较、联系和归纳的不足,例如中国乐器文化与东西亚关系中的传播性、地域性和属地性研究还不够充分和深入;再如中国音乐构成的方式在与东西亚文化中所形成的接纳、衍生和扩展的关系也依然可以进行更多的研究;还有,音乐作为生存方式在华人移民现象中的文化和政治功能的研究还有待于开展等等。诸如此类的研究应该是有助于我们的本土化研究更为成熟和发展。另一方面所存在的薄弱环节是世界音乐教育普及不够、人文性不足和缺乏体系化,其主要原因是一些主管部门和学者及教育工作者两方面都对于世界音乐教育的功能、作用和价值的认识严重不足。也正因为如此,世界音乐教育和研究的推广、开展成为了我们大家迫切的要求和必要的职责。

为了发展世界音乐研究,首先需要强调的是对其学术价值的充分认识。与音乐人类学学科研究的相辅相成,目前我们已经开展了一定程度上的"学科硬件"建设工作,诸如一般音乐形态的乐器与器乐、记谱与分析、音响与结构研究等,音乐类别的民族

志、城市音乐、移民音乐、仪式音乐和社会性别研究等,考察手段的实地考察、音像资料采集等层面。这些方面的建设很重要,然而"学科软件"建设更为重要,也就是世界音乐中的论题性研究(Issue Studies)。因为"学科硬件"是在研究过程中内容的数量化扩展,而"学科软件"是研究过程中思想的抽象性总结。如果说,我们把"学科硬件"视作为事物研究的横向范畴性的基础建设,那么,"学科软件"就是学科发展在学理层面上的深入和哲理性上的提高。没有理论、缺乏思想是不成其为学术,只有硬件建设而没有软件研究是没有学科意义的。也就等于只有骨架而没有血肉的躯体是没有灵魂的。因此,"学科软件"性质的论题研究成为我们世界音乐研究的学术价值的关键所在。

世界音乐中的论题研究所涉及的内容非常广泛,以下可以是我们现阶段比较重要且可实行的几个方面:

1. 音乐文化传播

传播学说一直是文化人类学研究中的一个重要理论,它将人类文化及社会活动的变化和发展的主要原因归结为物质文化和行为由一社会起源传播到另一社会。虽然自发的文明与传播而得或借用的文明在人类文化发展过程中何为价值更高,对此学者们不断有争议。尽管传播学说的主张者认为"人类整个文化史归根结底是一部文化传播和借用的历史"(1)的结论过于武断,但是由于各种途径的传播而极大地推动了文化的发展,这是一个不争的事实。虽然比较音乐学家的"柏林学派"受弗里茨·格雷布内尔(Fritz Graebner)影响,提出的"音乐文化圈"理论具有片面和局限。但是传播学派提倡的"形式标准"、"数量标准"、"性质标准"和"连续标准",为我们考察和研究音乐文化传播现象具有很好的价值。

例如,地区传播特征所体现的"筝文化"。在东亚三国及东

南亚的越南的音乐活动中，筝文化是其中比较有特点的乐器文化传播现象。日本筝（Koto）、韩国筝（Kayagum）即俗称“伽倻琴”、越南筝（Dan Tranh）都是由中国筝的传播发展而成的。它们的历史源头是一个，因此而产生了相同的乐器缘起传说、相似的形制构造、相仿的演奏方式。中国文化的传播和影响非常多，再如，尺八、三味线、雅乐的中日历史渊源关系；韩国玄琴（Komungo）与中国古琴、韩国牙筝与中国轧筝，以及韩国宫廷音乐中使用的“Piri”、“Kaegum”与唐代的筚篥和奚琴的关系。其它地区之间的文化传播现象，诸如西非地区的弓琴现象；木琴乐器在不同地域的发展；马达加斯加与东南亚的竹筒琴的渊源。

然而，对于音乐文化的传播，在我们目前的研究中往往更多注重中国音乐传播的影响和历史，而较少探究被传播后的他文化的融合，即对于传播后到达新的文化环境之后，新的音乐土壤对于原型文化品种的影响而产生的不同音乐语言和风格缺乏研究。英语中 Acculturation 和日语中的“变容”词语正是对这类文化现象的表述。

2. 音乐在特定地理、自然环境中的生存方式

音乐风格的形成、特定乐器的构造都和地理环境、出产的物质材料的特征有着非常紧密的关系。音乐和地理有着非常重要的联系，众所周知，地理学已经不满足仅仅是“描绘地球”，随着人类地理学和人文地理学的发展，它和人种学、文化学、历史学等领域有了非常紧密的联系。这些文化地理学的研究对人类生活内容、行为方式和艺术形态的认识起到了重要的作用。例如，地理学家指出，文化发展进程中的方式和方向大多数取决于自然因素。这些自然因素就包括大陆、山脉，河道、沼泽，树木、草原，气候、季节等。人类在其中生活着，我们在这中间创造了音乐，也因此，这些因素影响了音乐的形态。音乐的文化地理研究的意义不

仅体现在探究人类音乐文化的历史方面,同时更反映在描述音乐文化不同特征的区域方面。例如以上提及的音乐文化传播现象中,除了不同社会和文化影响音乐表现形式之外,不同的地域所呈现的地理和自然条件也是影响音乐形态和活动的重要因素。再例如,民间音乐传播的方式与艺术音乐不同,民间音乐来自山区,或者从沼泽地带向沿海推进,而艺术音乐的途径则相反,它由沿海地区出发去征服内陆地区。比如,美国乡村音乐由"山地小调"扩展为了带有美国民族风格的音乐种类,而欧洲艺术音乐从开埠的上海滩登陆,由此而"占领"了整个中国内陆版图。虽然民间和艺术音乐的发展方向相反的推进,但是它们都受着地理位置因素的影响。也正如我们的竹子生产地造就了竹子类的乐器和音乐一样,人类音乐文化得益于大自然,同时也受制于大自然。

地理、自然因素与地理音乐文化特征都是我们研究的非常有意义,而开展尚且不够的方面。在中国传统音乐研究方面,文化地理学概念的渗入已经产生了非常积极的作用,例如学者提出的民歌色彩区、方言音乐特征、区域族群音乐文化等,并且也出现了学理层面的理论框架如"中国音乐学文化区系类型"(2)的理论,以及提出了"音乐地理学"学科概念和方法(3)在世界音乐研究领域有待于更多地开展这一论题的研究。

3. 移民音乐中的文化认同性

世界音乐研究中的另一个尤为需要关注的现象即移民音乐中的文化认同性。对于希望在海外谋生的移民,同乡文化的认同不仅表现为叶落归根的祖先精神意识,同时也体现在与家庭成员和社群的现实的经济和文化纽带关系中,其中音乐内容体现的文化认同,音乐活动凝聚的文化认同,由于这个方面所体现的感情与行为的联系,增加了旅居者的身份不因为居住地的改变而改变的文化认同色彩。具有强烈文化特征的这种认同感,几乎无一例

外地体现在对于民族和传统音乐文化的形式表现上。我们只有看到中国移民或其他国家和民族的移民旅居在国外组织传统音乐社团和表演民族音乐内容，例如美国大城市中的各类中国传统戏曲社团（昆曲、京剧等），再如，东南亚国家中的华人音乐社团、上海三四十年代的犹太移民音乐文化，它们都以此来增强文化的认同，而不是相反。

正如汤亚汀曾叙述道，移民，资本和文化加速全球流动，产生了对移民社群及各种“旅行文化”的研究。世界的变化正是这一流动性所造成，而“音乐在运动之中，越过民族、地理界限，走向新的、更广泛的听众”，此即“音乐文化的流动”。“音乐不仅局限于单一地域，音乐的涵义也不止一个地理来源”，民族音乐学“对静态的封闭的地方文化研究，转变成了对动态的开放的跨文化研究”。音乐怎样在时间（历史变迁的维度）和空间（地域变迁的维度）中传播、演变。反映了西方音乐人类学界90年代以来一种新的认识框架，即时空背景的转换及其所形成的“差异”、边缘化或他者化。移民音乐研究涉及城乡移民音乐，移民过程前后的音乐风格变化，运动中（旅游或朝圣）的音乐，迁徙民族（犹太和吉卜赛）生活中的音乐，回归民族的文化模糊性，城市主流社会中移民飞地的亚音乐文化等。(4)

4. 社会学意义中的音乐功能特征

音乐对社会的功能作用是一个笼统和过于广泛的说法。具体地说，在音乐与文化的关系上，主要的关注点是音乐对社会稳定、整合的功能作用。具有明显和强烈社会意义的歌曲和音乐大量地存在于不同的民族文化中，这些歌曲和音乐对于人们的行为规范、集体团结以及个人的成长都具有强有力的作用。“移风易俗，莫善于乐”是中国孔子的音乐社会化功能的集中体现。他把音乐的这一功能提升到一个非常的高度来认识，认为音乐具有改

造不良社会风气、改变社会陈规陋习的功能作用。而且,孔子的"诗可以兴,可以观,可以群,可以怨"的观点不仅体现了音乐具有反映社会情感、社会心态和社会精神的功能,能协调、团结人的关系,而且更是对社会和国家的稳定起着重要的作用。(5) 著名学者阿多诺对音乐的社会功能则是更为简明而透彻,他认为特别是那些远离音乐概念的作品或活动,更是具有社会的象征性。

例如,南美安第斯排箫一般只用于合奏很少作为独奏,而且音乐具有很强的社会文化性。这主要是指在村庄寨区的音乐活动。是这样的,南美洲印第安人将演奏排箫看作为是一种社会活动。他们强调部落村寨之间的和谐、强调人与人之间的和谐。一个乐队吹奏排箫时,每人只吹一个音。一个旋律是由每一个人的一个音组织起来的。每一个人都是这个音乐旋律的一部分,缺了哪一个都不行,否则就不能构成一个完整的旋律。这样的音乐组合具有非常强的象征意义。意思说,整个社会就像一首音乐,必须以每一个人的参与、配合和努力来完成它的和谐和正常运行。在这种观念下,音乐活动就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐,特别是像南美洲印第安人演奏排箫这样的方式,是需要非常高的音乐能力和演奏技术才能完成的,所以印第安人排箫音乐需要很严格的音乐节奏感、很好的音乐素养、很好的音乐专业水平。可是,在印第安人对排箫音乐活动的观念主要是社会性的而不是音乐性的,这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。而没有经历过较好音乐训练的人又不可能将排箫音乐演奏得非常和谐。在这样的情形下,印第安人认为,人的参与是主要的,人心的和谐是本质的,而音乐只不过是一个手段,它的结果相对而言是不重要的。这是一种非常有意思的社会文化现象。类似的音乐现象很多,诸如越南高山族的锣乐、泰国宫廷音乐的音乐结构及乐队组合的方式等,人们将音乐赋予了更人文和社会化的含义。

5. 音乐观念的认知与文化象征的关系

不同的音乐观念的认知对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上,另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说,不同的音乐意义的认识将对什么是音乐和音乐是什么的理解作出非常不一样的回答。一种事物往往是带着它的形式而存在的,这种形式在很大程度上和许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经是不容易了,但是,最困难和最重要的是理解和认识这形态背后的东西。那就是观念,因为有了一定的观念才有了一定的方式或途径来实现它所需要的形式。

巴西有一个叫做苏亚的印第安人部落。这个部落非常擅长歌唱,歌唱是他们生活中的极为重要的内容。因此,在"南美洲音乐研究"的课堂上,教授让学生讨论美国学者安东尼·西格的一篇著名论文"为什么苏亚要'歌唱'?"。经过讨论,我对文章所提出的"为什么苏亚要'歌唱'"提出了这样的认识和理解:苏亚的'歌唱'并不是我们概念中的歌唱,因为在苏亚语言中没有相等于我们的音乐和歌唱这样的词汇。所以苏亚并不认为他们是在歌唱或从事音乐活动。那么,在我们听来他们的确是在歌唱的"歌唱"是一种什么样的东西呢?也就是说,这种"歌唱"对他们来说具有什么样的意义呢?苏亚的"歌唱"有两方面的意义:一是内在的,另一是外部的。内在的意义体现在"歌唱"对血缘、家庭的维系,对生产、生活、生存的作用,对视觉形象的表达,对宗教膜拜的渲染。在这个意义上,"歌唱"不是音乐活动而是语言传达,"歌唱"不是艺术形式而是心灵的表述。对音程、音阶、音值、音节、音色、音响的规范在这里是没有多少价值和意义的,真正的价值和意义在于他们必须"歌唱",因为这是苏亚人的生命和生活。苏亚"歌唱"的外部意义是象征性的,是一种部落的符号,是我与你的对比,是自我存在的化身,是历史传承中牌坊式的东西,

也类似于战争中号角式的作用，是一种社会化、政治化的意义。从现象上说，这种“内在”和“外部”的意义是功能性的，但是，本质上它们是观念的产物。也就是为什么我们觉得苏亚人歌唱的“歌唱”对于苏亚自己来说却不认为是歌唱的原因。

音乐的象征性同样也是音乐观念认知的另一个方面。当音乐被有目的地用来传达特定含意时，它的象征性就开始了扩展。这种象征的扩展性是音乐本身之外的意义，是人们赋予它的。音乐的象征作用体现在许多其他各类场景中。比如，音乐活动所象征的完全不是其内容所表现的形式，而是人们借用某种形式来达到另一种目的。印度这个民族很古老，因此，传统的民间节日很多。其中之一是打夫节，一年一度，手持木棍的妇女围绕在村寨的广场上等待着男人们的到来，当拿着雕刻着各式花样的盾牌的丈夫们唱着歌跳着舞走入妇女圈时，只听一声哨响，忽然间，做妻子的女人们左挥右扫，上下横劈竖砍，千棍百棒落下来。在挨打的过程中，男人们绝不能反抗。其实，这是一种象征，反映了印度妇女平日里低下的社会地位，通过一年一度的节日形式的打夫来求得心理和感情上的平衡。

在美国印第安人的舞蹈中还具有另外一类音乐表述的象征意义。在印第安人的文化中，音乐和舞蹈是一种很特别的东西。对他们来说，音乐和舞蹈有许多不同的作用。其中之一就是“医术礼仪”音乐。他们认为音乐和舞蹈可以帮助治病。在他们看来，病痛不是一个生理的问题，而是心理的、灵魂的暂时错位的经历，只有通过神的帮助才能将心灵归回其正常的状态。因此，音乐和舞蹈最重要的意义便是与神的交流和对话，鼓点和舞姿是与神灵沟通的媒介。音乐和舞蹈不是人创造的，而是神指派给他们的。他们将鼓赋予了生命和灵魂，将鼓的音乐意义“外延”到了他们的生活、历史和文化。

再以中国南方高山、佤、苗等族木鼓的音乐功能为例。这些

少数民族的木鼓在音乐的象征功能上可以体现在以下几个方面：1)氏族、权力象征功能。木鼓的使用规定只能由氏族、村寨的首领掌管，一般人不许动用。苗族祖鼓被送进山洞后，小孩学鼓声和敲击竹木都被禁止。佤族和苗族以鼓房的多少来安置寨子的头领，因鼓设事，体现了与现实关系的倒影，母鼓由集中起来的权力的一部分成为权力的象征。2)祖先象征功能。祭鼓节是这些民族中规模最大的祭祖活动。人们将木鼓与木雕的祖先形象并置进行祭祀仪式。3)财富象征功能。制作木鼓，建造鼓楼，举行祭鼓节都成为当地民族的财富象征，因为这些都得花费很大的财力。佤族制作木鼓的过程就是一个全寨性的宗教活动，人们将要停产多日，杀猪剽牛、通宵歌舞。这样的耗资行为的财富象征也会转化为具有震慑潜在敌人的意义。木鼓极其关联的活动所体现的财富象征一般是集体性的，但是也在一定范围内形成了个人私有财富象征的意义。有的因为没有能力显示财富，害怕祭不起祖宗而卖去祖鼓。4)这些地区的木鼓也还具有生殖的象征功能。佤族不仅将木鼓分有“男”“女”，而且还制作成生殖器官的形状；苗族祭鼓仪式中就有生殖象征的舞蹈。[(6)]

这些音乐所体现的象征功能不仅具有社会性、政治性和文化性，而且这种特性是脱离了现实，从实际生活中抽象出来，从而成为了富有形而上意义的文化价值体系。

6. 城市音乐中的市民文化特性

所谓的城市音乐文化，就是在城市这个特定的地域、社会和经济范围内，人们将精神、思想和感情物化为声音载体，并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能作为手段，通过组织化、职业化、经营化的方式，来实现对人类文明的继承和发展的一个文化现象。由此，它的特征与城市的基本特征紧密相连。首先其表现在城市因素的集约性上，即城市音乐文化所涉及的范围体现

为人口集约性、经济集约性和科技文化的集约性。其次体现为城市功能的综合性，即城市音乐文化发生在一个人口、经济和科技文化集约的地区，其必然反映该地区的在文化方面的生产、分配、交换、消费等环节的功能，同时，在这样一个社会实体和社会资源高度集中的地区，城市音乐文化的形式也体现在人们从事政治社会活动，以及智力、教育、文化中的作用。再是，城市是一个开放的实体，音乐文化在其中也同样体现出其开放性。通过在城市音乐文化中的内容和其特殊的形式，在城市“商品”生产和“商品”交换过程中，实现经济、文化、传统、审美、感情和思想意识的交流。同时，我们也将认识到，城市音乐文化的系统性，它与整个城市构成一个有机体，在这个有机体中，音乐文化作为社会要素中的一个重要部分和城市经济和市政要素一起形成一个完整有序的整体，从而达到城市复杂的结构、层次、多元和综合性中的音乐文化特殊的作用。

从社会结构来看，市民性是城市音乐文化特征的一个层面。一般我们将具有城市市民特点以及区域个性的文化称之为市民文化，由于各个城市在地理、经济、风俗、传统、文化等方面有着很大的差异性，因此市民文化呈现出千姿百态的特征。

例如，上海近现代文化发展过程中，“海派”成为了上海文化的一种特征。这种特征也同样体现在音乐的发展过程中。20 世纪 30 年代前后的“租界性”和“国际化”最集中地体现在上海大众文化的“海派”特征之中。由于海港城市，资本主义经济意识最先在这里滋生，西方文化从这里进入，也从这里发展和延伸，将文化作为商品，无疑对中国近代经济发展产生积极影响。诸如歌舞厅、音乐社团、唱片业、音乐作品的出版，以及音乐广播电台的建立和发展，我们都已经看到，它们成为了推动这个城市都市化、国际化的重要因素之一。但另一方面，这些音乐文化设施、表演内容和形式也都体现了上海市民文化，或者说，“海派音乐文化”

的深层心理中所隐藏的"媚俗性"和"时尚性"。事实上,"海派音乐文化"的"租界性"和"国际化"是其形式和地域现象,与之相匹配的则是"媚俗"和"时尚"的内容和人格本质。

从社会学视角来看,这种"媚俗"和"时尚"的本质和内容就是那一时期上海都市文化中基本的阶级文化,它们反映了消费这些文化的社会群体的属性。这些被消费的文化,尤其是歌舞厅、流行音乐和爵士等娱乐性文化传播到市民阶层中间之时,其主要的作用就在于表现为市民们所共有的文化价值和心理特征。换言之,这也是特定的人就是特定种类的都市文化载体的具体显现。

7. 文化产业中的民族音乐商业化

另一方面,随着城市化的发展,音乐文化呈现出一个重要功能,即不断被产业化。一般来说,城市化是指一定地域的人口规模、产业结构、经济成分、运营机制、管理手段、服务设施、环境条件、生活水平、教育状况、文化活动等要素从小到大、从粗到精、从低到高、由分散到集中、由单一到复合的一种转换或聚集的复杂过程。因此,城市化是人类社会、经济、文化的综合作用的结果。在这个综合过程中,文化产业成为了城市化现代社会的一个重要特征。

文化产业的概念出现在20世纪初,"法兰克福学派"边缘人物的本雅明在其《机械复制时代的艺术作品》(1926年)一文中,提出了当时的出现的一个新的文化现象,即文化产业品诸如收音机、留声机、电影形成而出现文化变化,由于这些文化产业提供的"复制技术"造成了文学艺术在性质上的根本变化,批量生产的文化产品已经不再具有传统意义上的艺术的一次性存在的性质。原本只有那些"贵族"或上层阶级所拥有和垄断的艺术,从而自象牙塔中"降落"到了民间,大众获得了欣赏它的权力和可能,文

化成为了大家所共享的产品。本雅明认为这是文化的革命和解放,给无产阶级文化带来了新的广阔天地。从而,使得文化研究的视角从美学转向了社会和政治的意义。文化不再以"经典"为标准,打破了过去那些传统的、包括"法兰克福学派"以"艺术作品"为核心的文化观。过去那些伟大的、杰出的艺术成品被称为"经典作品",它们的创作者被誉为经典作家、思想伟人、人类领袖、历史人物,人们被要求以崇敬、学习的态度来认识、理解和体会这些经典作品的意义。从而,经典作品及其创作者成为了文化的代表、权威和监护人,一切与他们的价值标准不相符合的都不仅是粗俗平庸的,而且也是威胁和异己力量。柯可指出:"英国文化研究冲破了这种文化观,费斯克明确指出文化不是指在艺术杰作中能找到什么形式或美的理想,也不是指什么超越时代,国界和永恒普遍的'人类精神',而是工业化社会中意义的生产和流动,是工业现代化社会中生活的方法,它涵盖了这种社会的人生经验的全部意义,它废除了'艺术成品'在文化中的中心地位,而代之以意义的生产和流通"。[7]

在这种情形下,文化产业就此形成,因为现代城市中的政治、经济赋予了文化新的含意。随着越来越多的资本运作,资本在最大限度地增值,它朝着可能获取利润的空间无限地渗透和扩张。随之,资本超越了物质产品的生产和流通,伸向了文化心理领域,精神和文化成为了商品。由此,文化产业构成了一个生产系统,在这个系统中文化只是一个形式,它受制于资本积累的逻辑,而不再是传统的艺术性质和意义了。现代社会中的音乐就是这种文化产业中的重要成分,例如:

音像艺术是文化产业最为活跃的前沿,新技术、新产品、新样式层出不穷:录音、录像;磁带、光盘、组合音响、家庭影院;更有数字化浪潮迎面扑来,CD、VCD之后,DVD、DVD-

ROM,CD—RW 正在开发。观众可以在多种场合,通过多种途径,借助于电视,录像机、影碟机、电脑多媒体等等,进入多姿多彩的音像艺术世界。由于文化市场的巨大需要,音像艺术产业发展势头强劲,据统计,中国有 35 家光盘加工复制厂,近百条光盘生产线,从 1998 年 10 月到 1999 年 3 月满负荷运转,仍不能满足订货需求。音像艺术发展的影响之一,是极大地推动了通俗歌曲或流行音乐的发展。在音像艺术产业中兴旺发达的音乐电视,就以通俗歌曲或流行音乐为主要内容,再配以形象的画面和情绪性舞蹈,强化和丰富了音乐欣赏效果,成为当代音乐的一种重要形式。音像艺术发展的影响之二,是卡拉 OK 厅的大量兴起。卡拉 OK 让观众由单纯的接受性欣赏,转为积极主动地参与表演,这对活跃文化娱乐生活、提高全社会的文化修养,显然是有益的。音像艺术发展的影响之三,是拓宽了所谓的“后电影市场”,使电影除了票房收入,还可以制成音像艺术产品获取经济效益。因而,“后电影市场”不但成为音像艺术产业本身的一个重要生长点,而且成为电影发展的新的途径和经济支撑点,在艺术格局的变革、调整中起着积极作用。(8)

学者指出,由于音乐产业与大众媒介集中于城市地区,故形成城市音乐研究的一个边缘领域,用经济学术语解答音乐产品的社会生产与流通。国际音乐产业化日渐强大,西方的跨国唱片工业被视作文化帝国主义或文化主宰的表现,它们在新征服的非西方市场广泛销售其产品,其商业策略是:向尽可能多的顾客销售同样的音乐。音乐成为商品,人们专注于生产、传播、消费和销售的复合网络,突出媒介与音乐产业化的关系,研究对音乐生产和接受过程的控制和管理,涉及到录音工业的发展和经营,商业性录音的冲击,音乐产业化中音乐家的地位,以及有影响的音乐制

度和大企业。此外,也比较研究城市多种不同层次的音乐:销售额和电台播放情况,几种体裁在不同阶层中流通的比较,以及通过音乐建立的人际关系等等。

随着市场加强全球化,大众媒介也得到大发展,媒介对音乐产生了巨大影响,一方面通过广播电视、录音录像保存文化传统,或塑造新的流行音乐传统(传统与流行风格的结合),后者促成了一种现代城市风格,如商业性的世界音乐、新世纪音乐(New Age)以及各种女性音乐;另一方面也毁灭着许多传统,小自按商业化的观众娱乐口味歪曲传统,使之成为廉价的易于制作的东西,大到使全世界成为一个“全球村庄”,即将世界各音乐文化同一化。音乐产业化产品的出现,把音乐和音乐生活“媒介化”了。

音乐产业化所制造的流行音乐主要是城市青少年消费的商品音乐,经常表现出文化上、风格上的结合,不被社会视为高级艺术,也不算是重要的仪式和文化表演。对西方流行音乐的研究始于美国黑人音乐研究。随着第三世界的发展,人们对这一处于边缘的体裁开始感兴趣。如研究源于非洲的拉美流行音乐,非洲的抗议音乐,西方和非西方因素混合的中东和东南亚流行音乐,以及印度的电影音乐。此外,人们也研究城市背景中的其他通俗音乐如轻音乐、半古典音乐。(9)

其他论题还很多,诸如“殖民文化的双重性”、“世界音乐背景中的通俗与民间传统的关系”、“民族音乐文化中的政治色彩”、“社会性别与生理性别的音乐文化问题”、“西方化现象对民族音乐文化的影响”等,都将是我们世界音乐研究所应该关注的学术论题。

三、世界音乐研究的文化意义

通过对世界音乐的教学和研究,使得人们在更为广阔的文化

背景中来全面认识音乐的本质，纠正长期以来仅以审美作为音乐价值的唯一性的片面理解，建立音乐是一种文化的认识基础，从而把人类的音乐理念、行为和作品的关系提升为一种学理层面的思考方式，将人类文化活动的所有内容都涵盖在对音乐意义的认识之中，即其包括审美、娱乐、交流、生产劳作、象征、商业经济、政治意识形态、宗教习俗、社会整合、战争、联姻、教育和心理的方面。因此音乐的意义是多重的。

然而，对于世界音乐研究在国内现阶段的作用或意义来说，其文化意义是最为突出的。

文化人类学是当代哲学社会科学发展过程中的一个重要人文思潮，它吸收了生物人类学研究中所提出的人的不确定性、开放性和活动性的特征，将它们安置在一个更为广阔的文化、社会和历史及传统的背景中来分析和研究。文化人类学排除了生物学角度的人的不确定性因素，而将人理解为一个文化产物。从与生物人类学比较的角度来说，前者只是将人的文化因素作为生物性的一个补偿，而文化人类学则是将文化作为人的本质内容来思考。文化人类学的文化性的特征将这一学科推向了哲学的最高境界。

由于文化人类学考察对象是人的文化本质，因此而包括了人的行为、思想和产物的所有领域。尽管在不同国家、不同学派和不同历史阶段，文化人类学者所侧重的范围的内容有所不一，但是文化人类学将人类一切社会现象、历史轨迹和人的行为思想视为文化的结果。它所涉及的都是从世界各地的风俗习惯中研究社会文化发展的一般性规律，从世界各民族的文化发展中寻找文化衍变的历史发展线索，从世界各地的文化传播途径中来探究人的物质和精神行为模式，从世界各民族生活方式中分析社会结构和文化价值在其中的功能作用，从大量文化个体的独特性中获得人类发展规律的一般性。

虽然文化人类学研究的方式在很大程度上具有实证的属性，如信仰图腾、服饰饮食、风俗神话研究等；研究范围也比较具体化，如某一城镇、地区、乡村、社团研究等；考察方法强调经验化的科学，如田野考察、收集资料、统计比较等。所以，早期文化人类学的哲学性质较为淡化。而当代文化人类学尽管在各地和学派中依然存在着不同风格特征，但是其哲学的抽象性质和理论含量得到了极大地发展，它从哲理的高度来审视和抽象人与文化的一般关系和原则。因此，有学者指出："如果说（早期）文化人类学是在经验科学基础上建立具体的'完整人'（wholeman），那么（当代）文化人类学则是在哲学思考的基础上形成抽象的'完整人'的形象。"[10]因此，它们是人与文化关系中两个不同层次的问题，然而却又都是在人与文化关系讨论中进一步深化的过程。正因为此，当代文化人类学减弱了早期经验的成分，增强了对人的创造性本质的研究，力图把人作为文化的动物所体现的经验的客观性和精神的主观性统一起来，把人安放在文化存在的场景里，在历史、社会、习俗和宗教等生活之中理解和分析人对文化的超越性和文化对人的制约性，从客观的决定因素和主观的创造特点来呈现出一个"完整人"的全面性，从而也反映和揭示了人与文化之间的作用与反作用的关系，即人创造了文化，文化决定了人。

当代文化人类学的思想就是音乐人类学产生的基础。音乐是人的产物，它是通过人的思想和行为的物化过程而形成的。反过来说，通过一种特定音乐形态、种类或活动的物化呈示过程，我们可以体验、分析和理解其行为的动力和思想的本质。

音乐人类学倡导的音乐文化研究成为目前音乐学的主体内容之一，体现了一个人类认识自我、完善自我、发展自我，或者更严格地说是"回归自我"的过程。虽然"音乐文化"作为一个独立的学术概念出现只有半个多世纪，但它代表了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个"质"却是经历了相当长的

“量”的积累过程而产生，在这个“量”的积累过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为了文化，成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。

在探讨音乐与文化关系的量变的积累过程到达质变的临界点的时刻，有一种思想急速推进了质变的发生，那就是“文化相对论”。

“文化价值相对”的理论是一个历史产物，但其思想所产生作用是极其深远的。在该理论发生地的西方社会，“文化价值相对”思想不仅是学术研究领域中的重要理论基础，而且已经深入到了政治、经济、教育及宗教的政策制定和行为规范之中了。例如美国移民政策、多元文化教育方式、跨国大公司销售经营理念和手段，以及不少基督教会在宣传教义和接纳圣徒之中，无不都体现了“文化价值相对”的影响力。虽然在过去的一段时间内某一些政治和军事行为极大地玷污了人类文明理想的纯洁性，但就整体而言我们逐渐看到了“人格平等”、“人类博爱”、“文化理解”的曙光正在冉冉升起。

从上所述，我们看到，虽然从 19 世纪前到 19 世纪最后的 20 年约百年的时间中，人类一直在反省自己。不少欧洲学者从大量的事实中开始思考文明进程中的种种问题。然而，尽管反对进化论、反对种族主义逐渐形成力量，但是欧美社会的总体观念依然是受到斯宾塞和摩尔根进化思想的控制，认为欧美社会是人类文化进化发展链中最高级、最先进、最文明的阶段。当 1887 年博厄斯从德国移居美国时，正是欧美学术领域高谈“欧洲文化中心论”、“白人种族优越论”的时候。即便是当时人类学学会主席的米基也歌唱着同样的论调，他认为最优秀的民族是共和制度，最

优秀的民众是那些能够适应共和制度而生存的人。甚至在 1896 年第 44 届美国科学促进大会上，著名人类学家布林顿竟然宣称：黑色人种、棕色人种和红色人种在解剖学上与白色人种有着极大差别，特别是在内脏的构造上更不相同，既使具有相同思考能力，即使付出与白种人同样的努力，他们也不会得出同样的结果。(11)

博厄斯强调各民族特定文化的研究正是与反对这些种族主义思潮、提倡文化相对论有着极其密切的关系。他坚决主张研究每一个民族、每一个种族的文化发展历史，表明文化的评判不存在任何绝对的标准，每一种文化都具有自身的价值，都有其独到之处，都应该有自己的尊严，文化没有高低、优劣之分，一切评判的标准都是相对的。"文化相对论"对欧美社会"白色人种优越论"极大地冲击，动摇了西方文化中心论的根基。正是在这样的背景下，"文化相对论"的思想影响和扶正了人类文明进程的方向。人们已经认识到，"进化论"是人类在认识世界和认识自己过程中的一个阶段。摩尔根的理论已经成为历史，他为古代社会营造的模式：杂婚、偶婚、一夫一妻、母系氏族、父系氏族、议事会、军事首长、人民大会的进化过程已经崩溃。多多少少非欧洲的社会和部落的生活方式、观念证明了人类社会从来都不是单一的和同一化的。这种将人类社会发展归结为同一性的思想，事实上是欧洲种族中心论的另一幅画像。因为社会进化论不单纯是一种学术观点，而本质上是企图以欧洲文化来取代世界文化多样化的战略。欧洲将以其作为衡量一切的标准，从而来划分其他文化的"先进"与"落后"。社会进化论不以空间上的文化差异为概念，而是以时间上的先进或落后为标准；不以心灵、感情和观念上的不同来理解和认识人类自己，而是以经济、政权和武力来改变不属于欧洲的一切；不以伦理、道德为准则来尊重每一个个体文化的独特性，而是以眼前和暂时的经济发展快慢，或者更是以欧美资本经济发展为模式来划分民族的优劣。结果是以"帮助"、"抚

贫"的慈善面孔来剥夺他人的生存权利、毁坏他人的社会运作、中断他人的文化延伸。[12]

因此,人们的思想正在受到"文化相对论"的影响经历一次深刻的转折。正如笔者曾阐述的那样:这种转折意味着"由人类看'他异'—— 对于自然万物尊严的价值肯定;由个人看'他异'——对他人的价值肯定"。法国思想家勒菲勃费尔提出了《差异主义宣言》,表明了西方思想认识中的新觉悟,即认识"他异性"和理解"差异性"。也就是说,抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。因为,人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人,而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别,只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。

因此,世界音乐研究的文化意义的关键就是"文化相对"思想的充分体现,它对西方道德文化概念下的西方音乐文化价值体系提出了挑战和质疑,摧毁"欧洲音乐文化中心论",推动世界音乐研究的目的、范畴、方法和宗旨探讨的深入和发展。所以,梳理世界音乐的概念、分析和开展世界音乐研究的学术价值,充分认识世界音乐研究的文化意义,体现了该研究领域积极的现实作用和深远影响。

2005 年 9 月 1 日初稿
2006 年 2 月 18 修改稿

---

(1) 夏建中:《文化人类学理论学派——文化研究的历史》,人民大学出版社,1997 年,第 54 页。

(2) 乔建中:《中国音乐学文化区系类型刍议》,载《中国音乐研究在新世纪的定位国际研讨会论文集》(上册),人民音乐出版社,2002年,第96页。
(3) 乔建中:"音乐地理学",载《音乐学概论》,高等教育出版社,2005年,第307页。
(4) 汤亚汀:《城市音乐景观》,上海音乐学院出版社,2005年,第17页。
(5) 详见曾遂今:《音乐社会学概论》。文化艺术出版社,1997年,第6-7页。
(6) 秦序:《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》(上),载于《中国音乐学》1987年创刊号,第110-12页。
(7) 张钟汝等:《城市社会学》,上海大学出版社,2001年,第119页。
(8) 详见洛秦:《城市音乐文化与音乐产业化》,载《音乐艺术》,2003年,第2期。
(9) 汤亚汀:《城市音乐景观》,上海音乐学院出版社,2005年,第19页。
(10) 欧阳光伟:《现代哲学人类学》,辽宁人民出版社,1986年,第197页。
(11) 转引自夏建中:《文化人类学理论学派》,中国人民大学出版社,1997年,第72页。
(12) 洛秦:《音乐中的文化与文化中的音乐》,上海书画出版社,2004年,第2页。

附录1

写在《乐史曲论——夏野音乐文集》出版前

——纪念恩师夏野先生逝世十周年

十年前的12月26日美国西雅图当地时间凌晨两点左右，接到夏野先生的女婿高崎的电话，告知夏野先生去世。

一个留学美国、身在异国他乡的游子，一直深受夏野先生厚爱的学生，且被夏家视为半个儿子的我，得知此噩耗时的心情至今回想起来都难以叙述。往事历历、感恩不尽、内疚之至和远离祖国而不能最终见上恩师一面的复杂心情，随着泪水流淌不止。

记得，当时含着眼泪写下一封长长的夏野先生追悼会致函，其中有这样一段话：

> 先生，您走好，12月的上海冬季十分寒冷，您平日体弱怕寒，这次您要出远门，请务必多穿衣御寒。请原谅学生不能亲自搀扶您，只能在遥远的大西洋彼岸目送您远行。但您的教诲、恩情和慈祥，无论今后在何方，都将永远伴随在我心里。

十年后的今天，复写这些语言，仍然深深触动感情和往事。

1987年是我进入上海音乐学院成为夏野先生研究生的第二个学年。那年的十月，郑州将召开全国性的“纪念朱载堉诞辰四百五十周年学术研讨会”，暨“第一届全国高等音乐艺术院校学生中国音乐史论文评选”。为准备参加会议，在任教老师之一陈应时先生的建议和夏野先生指导下，我撰写了《朱载堉十二平均律命运的思考》一文。那是我第一次参加学术会议，虽然夏野先生和陈应时先生不断鼓励，但我依然带着稚嫩和恐慌的心情在会上宣读了论文，并也参加了论文评选。

没有想到，我首次出席学术会议递交的文章就得到了不少与会师长、学者们的好评。大家觉得文章从一个新的角度探讨了朱载堉的“新法密率”为何没有在中国音乐实践中得到实施的其个人、社会和文化原因。

也没有想到，在论文评选中获得了“研究生组”的一等奖。我个人的高兴、陈应时老师的高兴不用说，夏野也是非常高兴。改革开放、恢复高考之后，他的第一位研究生获得了这样的奖励，是老师的骄傲、学校的荣誉。兴奋之下，夏野先生与大家一起饮酒共庆会议闭幕。

更没有想到，因为会议持续时间较长久，参观沁阳县朱氏故居路途颠簸，疲惫、兴奋和混酒，导致夏野先生在回沪的路上，病倒了。回家后不久，即送往医院抢救，病情是脑溢血后中风。先生从那病之后，一直体弱多病，1995年的岁末离开了我们。先生享年71岁。

虽然月有阴晴圆缺、人有生老病死，此事古难全。然而，回想起在病床边陪伴先生的那些日子……至今内疚和难过依然！

夏野先生1924年5月20日出生于四川省广安县禄市乡，原名夏正纯，又名夏忠良。成长在一个晚清的秀才之家，自幼接受儒家“四书五经”的教育。受兄长影响，从小喜爱音乐，学二胡、

唱川剧。在广安私立储英中学就读高中时，曾自导、自演了郭沫若的话剧《孔雀胆》，还谱写了该剧主题歌。在重庆北碚国立复旦大学法律系学习期间，曾组织“法学院合唱团”，并担任指挥。

上海解放前夕，曾担任常州地委文化服务团音乐指挥兼歌舞队副队长。1949 年 9 月，由党组织选派入中央音乐学院华东分院(即今上海音乐学院)音乐教育专修班，师从沈知白教授研习中国音乐史，开始专业音乐教育和研究生涯。

翌年同月，夏野先生留校专职从事音乐研究和教学工作。1953 年初，在民族音乐研究室从事地方戏曲研究；1963 年民族音乐理论系建立之后，担任民族音乐教研组副组长；1982 年音乐学系成立，夏野先生任副系主任，主持为音乐学学科的建设，制定了一套办系方案，对专业及其课程设置、教材配备，以及师资等事宜建立了规则，对上海音乐学院音乐学系的创建和发展建立了重要功绩。

他先后还曾担任中国律学学会顾问、中国音乐史学会副会长、东方音乐学会副会长等职务。在四十多年的从教生涯中，先后培养和造就了一批在国内外具有重要影响的学者，诸如陈应时、沈洽、费师逊、刘国杰、林友仁等，还曾教过两位在中国音乐史学习方面颇有成绩的意大利学生拉菲埃拉和米莱拉。为此，夏野先生获得了多种殊荣，诸如，1987 年上海市文学艺术界联合会授予他“为文艺教育事业做出贡献”的荣誉证书，中国音乐史学会授予他优秀指导教师奖；1989 年又被评为上海市优秀教师；1992 年，获国务院颁发的“为发展我国文化事业做出突出贡献”证书，其事迹被编入《中国近现代音乐家传》。

在学术上，夏野先生为中国戏曲音乐和中国古代音乐史学研究树立了丰碑，但其为人非常谦逊、宽厚，在他身上始终有一股巨大的凝聚力，深深影响和感染着学界同仁、同事、其学生及身边的人。在向他遗体告别的追悼大厅两侧曾悬挂着一幅挽联，表达了

大家对夏野先生深深的怀念之情：

华夏乐史痛失巨笔、朝野学人惜别诤友。

为总结夏野先生的学术成就，缅怀恩师的教诲，以《夏野学术成果之研究》为内容，作为我的第一个研究生王赛的硕士论文课题。经过梳理、研究，我们对夏野先生在学术上的贡献，从两个领域进行了归纳。

1. 戏曲音乐研究

1959年10月，上海文艺出版社出版了夏野先生的《戏曲音乐研究》一书，这是我国第一部专门论述戏曲音乐的学术专著，书中关于声腔分类和唱腔音乐体制分类的学术观点对我国戏曲音乐学界产生了广泛而深远的影响，为从事戏曲音乐研究提供了最初的研究框架，也是夏野先生戏曲音乐学术成果的集中体现。

《戏曲音乐研究》由上海文艺出版社出版于1959年10月。夏野先生早年参加的音乐活动为其戏曲音乐研究奠定了重要的实践基础，同时，在上海音乐学院从事民族音乐研究和教学工作的经历为他写作《戏曲音乐研究》一书提供了动力、创造了条件。

20世纪50年代初期，全国涌现出一大批专门从事戏剧研究的学者，音乐学界也有不少学者开始了对戏曲音乐的研究，夏野先生便是在这样的大环境下加入戏曲音乐研究队伍的。戏剧研究大环境的影响为夏野先生从事戏曲音乐研究创造了客观条件。1951年周贻白先生发表了著名的《中国戏曲声腔的三大源流》文章，周先生对戏剧声腔的研究又为夏野先生展开戏曲音乐研究提供了理论依据。在主、客观两方面因素的作用下，夏野先生撰写出《戏曲音乐研究》这本我国第一部专门论述戏曲音乐的学术专著也就水到渠成。

《戏曲音乐研究》一书的意义及其影响主要体现在三个方面：

首先，该书标志了我国“戏曲音乐研究”成为一门独立的学科，将以前在戏剧舞台上的“唱”从自在进入到了自觉状态，使人们对戏曲音乐唱腔的认识从感性上升到了理性的高度，也使学者们对戏曲音乐的研究从局部分析扩大至全面的整体关照。因此，《戏曲音乐研究》一书具有开拓性意义。不仅如此，《戏曲音乐研究》一书中对我国戏曲声腔系统及戏曲音乐体制的分类，使学者们在从事戏曲音乐研究时有了可以量化的依据，并从而将“中国戏曲音乐研究”作为一门课程进入了高等专业音乐院校的课堂。

其次，虽然将我国戏剧剧种按照声腔分类并非自夏野先生起，周贻白先生在其《中国戏曲声腔的三大源流》中将近代几十个剧种的声腔分别归纳到了昆腔、高腔、梆子腔三大源流中。然而，由于周先生的研究是以戏剧剧种源流为根本出发点，所以对于戏曲音乐并未作深入研究；而夏野先生则从音乐本体的角度出发，首次将全国三百多个剧种的音乐按照声腔特点划分为昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔四大类。

再是，“昆腔”、“高腔”、“梆子腔”、“皮黄腔”四大声腔类别的分类是夏野先生在调查研究我国近代三百多个戏剧剧种音乐的基础上，按照声腔特点加以比较、总结后所得到的结论，而“联曲体”、“板腔体”、“综合体”三大唱腔体制的分类则是夏野先生在调查研究我国戏剧音乐的基础上，更加深入、细致地按照不同唱腔结构的特点加以提炼、概括所提出的观点。《戏曲音乐研究》提出的“声腔分类法”、“唱腔体制分类法”以及其它一些学术观点对我国戏曲音乐研究学界产生了广泛而深远的影响。

2. 中国古代音乐研究

夏野先生在中国古代音乐研究领域所取得的学术成果主要

体现在乐调理论研究、姜白石创作歌曲研究以及他撰写的《中国古代音乐史简编》三个方面。

夏野先生对我国古代乐调理论的研究主要体现在唐燕乐二十八调音阶、“犯调”理论、“瑟调”调式及燕乐音阶与“八音之乐”四个方面。除了“犯调”理论外,夏野先生对其他三个方面的研究都是从音阶、调式入手的。在对燕乐二十八调的研究中,夏野先生没有将精力放在学者们普遍关注的“四宫还是七宫”这一问题上,而是从燕乐二十八调音阶体系的角度出发,提出了“燕乐二十八调为多种音阶并用”以及“唐宋俗乐二十八调中的宫商角羽四调非出于同一音阶体系”的观点。在对“瑟调”调式的研究中,通过对楚(商)调、瑟调调式的分析,提出楚调既然是新音阶徵调式,那么,楚商就应该是新音阶羽调式。相和三调中的瑟调,就是隋唐俗乐二十八调中所谓的角调。隋唐俗乐中的角调并非“正角调”,即主音不在其同系统宫调的角位,而在变宫位。按古音阶观念,本应称为变宫调,因它在实际运用时,常体现为新音阶角调的风格,即是以古音阶的徵音为宫、以变宫为角作为主音的音阶,所以称为角调,也有称之为“徵角”的。从而提出了“瑟调以宫为主”乃为“瑟调以变宫为主”之误的新观点。对燕乐音阶与“八音之乐”的研究,夏野先生也是以对苏祗婆琵琶调的分析为基础的。正是因为夏野先生提出了“苏祗婆琵琶调是一个燕乐林钟徵调音阶”,才会在此基础上进一步阐述了“八音之乐”形成的原因。

对音阶、调式的研究是夏野先生展开我国古代乐调理论研究的切入口,这一点,体现在夏野先生对该领域研究的始终。按照时间顺序来看,夏野先生发表的第一篇有关我国古代乐调理论研究的文章即是《中国古代音阶、调式的发展和演变》,无独有偶,夏野先生的遗作是《中国古代音阶的变迁和乐律理论的演进》。夏野先生在对我国古代乐调理论进行研究时,总是将理论与实践

紧密结合,这使得它的研究更加具有说服力,同时,也成为了他进行该领域研究的一个突出特点。

尽管夏野先生在姜白石及其创作歌曲研究这一领域仅撰写过《南宋作曲家姜夔及其作品》这一篇文章,但此文在该领域却有着至关重要的作用。一方面,文章体现了夏野先生对待古谱翻译时“严格遵照原谱”的严谨的治学态度,引起了学者们对杨荫浏先生古谱翻译的质疑;另一方面,文中对姜白石歌曲艺术手法的论述和音乐形态方面的分析,为后来的学者开辟了研究的思路和方法。夏野先生的《南宋作曲家姜夔及其作品》一文为该领域的重要之作。

夏野先生的《中国古代音乐史简编》一书在集中了当时中国古代音乐史学界普遍观点的基础上,也凝集了夏先生在中国古代音乐史研究和戏曲音乐研究两方面所取得的学术成果。他对燕乐二十八调音阶体系的研究、对瑟调调式的研究、对燕乐音阶与“八音之乐”的研究、对姜白石“自度曲”的研究,以及对戏曲音乐的研究都在这本书中得以体现。值得一提的是,夏野先生还首次对“燕乐”一词的概念从“大、小、中”三个层面作了总结。《简编》一书共有 53 个谱例,试图改变“哑巴音乐史”的状态,大量谱例的列举与他重视理论与实践的结合是密不可分的。《简编》一书具有既精炼概括、又内容全面的特点,而且不乏作者独到的见解。该书出版后被全国各地的专业音乐院校和师范音乐院校作为中国古代音乐史的教材使用,并于 1991 年获得了文化部优秀教材二等奖。《简编》对普及我国音乐教育起到了至关重要的作用,也正因如此,其成为了夏野先生一生所撰写的学术成果中影响最大、流传最广的一部分。

此外,夏野先生还撰写过《西汉音乐历史纪要》、《唐代风雅十二诗谱的节奏问题》、《明清琴歌与弦索调》等对史料、古谱以及琴歌的研究。

尽管夏野先生在中国古代音乐史研究中所涉足的领域和著述相对不多,但他所提出的学术观点和研究思路却对后来的学者产生了很大的影响。夏野先生对该学科的发展所做出的贡献有目共睹,被称为中国古代音乐史学研究领域的奠基人之一,将当之无愧。

2005 年 12 月 26 日将是夏野先生离开我们十周年的日子。在此之际,我们将夏野先生重要的音乐文论进行整理,题《乐史曲论——夏野音乐文集》为书名出版,总结先生的学术成果,以及缅怀先生的恩情和教诲。

2005 年深秋

(原文载于《乐史曲论——夏野音乐文集·代序》,
上海音乐学院出版社,2006 年)

附录2

美国读书中的尴尬一二

在美国读完书已经有两年了，然而，在美国读书的话题和内容依然时常出现在生活和工作中。

去美国读书是许多人的希望和梦想。是真的去读书，还是假的去读书，是为读书而读书，还是为了别的什么而读书，人各有志（这个结论是很多年后才悟出来的，原因是，当年的许多同道者中，以后成为同志者的所剩无几）。1991 年，随着潮流横渡大西洋彼岸去实现美国读书的梦想。说随着潮流，是因为在去美国之前对于美国读书其实一无所知。自以为，中国一流的音乐学院的硕士和讲师，去美国读博士应该是不成问题的。然而，事实上在美国读书中却遇到了许多料想不到的尴尬和艰辛。

在美国华盛顿大学读书的第一天就遇到了严峻的问题。原来我从事的是音乐史研究，去美国选择了音乐人类学（也称民族音乐学）专业，所以学校规定必须从硕士课程读起。第一堂课是“民族音乐学导论”的预备课。教师是著名的音乐人类学奠基者之一 Richard A. Waterman 的儿子小瓦特曼。两小时半的课，我只听懂了四个单词，除此之外，只见老师在讲授，同学们不断地插

嘴讨论。我呢,连与“在云里雾里”的感觉都沾不上边,简直是像在地狱里。后来被迫不得不放弃这门课。

一年后,听讲课有了很大进步。然而,接着又出现了新的问题。二年级的课程有大量的课外阅读。在我所学习的这个专业里,民族音乐学和音乐人类学事实上是一个概念,但是在具体课程设计上有所不同。民族音乐学更多强调音乐的内容,音乐人类学更多侧重人类学的问题。所以,比如“音乐人类学”这门课每周有大约有十几、二十本的阅读书籍。虽然说是泛读,仅仅是数量,对于中国学生来说就已经是非常可怕的事了,不用说那些人类学的内容,从事音乐专业的人以前哪里接触过人类学。对于我来说,内容是“云里雾里”,阅读量是“天文数字”,因此,当教授在大段大段地讲解这些书籍所涉及的问题时,觉得自己又像在地狱里了。除了还是语言障碍外,又增添了内容的困难。

由于语言、新专业,还有学费的负担,我的硕士读得比较艰苦,学了三年。读书犹如一小段人生的经历,每走一段都会面临新的难题。第三年要写硕士学位论文,将写好的中文内容翻译成英文完全行不通。经过英文好的中国同学、美国同学,最后是指导教授的修改,终于通过了答辩,获得了硕士学位。教授在我的学习档案中写了评语,其中有两段话记忆犹新。大约意思是,英文的表达能力要提高,阐述的论题要小而深入。这段评语除了依然是提高语言掌握的问题外,涉及到我在美国读书所遇到的困难和尴尬中的一些本质性问题了。

去美国前,由于年轻,美其名是有点初生牛犊不怕虎的精神,说实在是受国内某些好大喜功习气的影响,总选一些大题目来做文章,喜欢用大量的从英文翻译过来的中文词汇来体现新潮学派,陶醉于大量的感情色彩渲染的文字,不愿意做扎实的工作。这在美国是行不通的。我从所接触到的学者和阅读过的书籍中,看到美国的学问大多是建立在大量的事实的基础上来渗透思想,

每一个有建树的学者都是以广博的知识为基础在某一领域独占鳌头。就音乐领域来说，教授都建议学生和年轻学者做一些非常具体的、专门的、狭小的论题的文章。比如，“论某作曲家的弦乐四重奏作品第几号”可能就是一篇博士论文的题目。所以，当我选择了一些论述文化象征性的宏大论题来做论文，教授就写下了以上的评语。

肯特大学需要一位中国音乐指导在它的世界音乐研究中心担任教学，我前去应试，被录取了。所以就从美国的西海岸的西雅图来到了东北部的俄亥俄州，一边工作，一边进行我的博士学习。进入博士学习后，我的英语长进很快。没有多久，系里的教授们一致认为，我的英文书面表达是外国学生中最好的，甚至比某些本地美国学生还好一些。语言上没有了很大障碍，但是并没有真正减轻美国读书中所遇到的尴尬。

在美国，（文科类）博士课程学习主要是文选精读和讨论。说是精读，实际上每周也要读至少三篇文章（有时是三大本著作），并且写读书报告。怎么个读法？在硕士学习中已经遇到这个问题。按照国内的习惯，读书就是学习，学习就是“囫囵吞枣”，读书报告就是书评，书评就是就事论事，就事论事就是说好不说坏，这样的书评等于是广告，差别只是不在电视或广播上，这样的读书就好像是“基因复制”。所以，开始写读书报告时，怎么也达不到教授的要求，困惑的是自己不知道症结在哪里。症结就在没有自我、没有个性、没有发现、也就没有了创造。这是中国留学生中绝大多数人的问题，说远一点，大陆的中国人得不了诺贝尔奖也是这一问题。我对自己问题的顿悟是从一位小学生那里得来的。朋友的女儿告诉我说，学校的老师让每个小朋友来画他们眼睛里的达芬奇的名作《蒙娜丽莎》，老师要求不是模仿而是小朋友自己的理解。这样的教育方式体现了美国的教育的宗旨：每一个儿童都应当被鼓励，而且有权利来发展个性，激发想象力，

挖掘创造力。“美国是儿童的天堂”的流行语真的是没有错。在我看来,这天堂指的不仅仅是物质性的,更重要的是精神性的、心智性的。这也就是美国文化的力量源泉之一。

在美国读书中最让我尴尬的是讨论课。在美国大学研究生学习中,一般高层次的课程都用讨论的形式来进行,讨论的内容多为教授指定的阅读材料。在最后两三年里,我的读书报告在同学当中常常是写得最好的,教授经常会拿来作为范本向大家介绍。但是,每当上课展开讨论时,我总是不那么积极的。美国同学非常擅长口头表达,敢于发表自己的见解,可以在一个小问题上大做文章,一讲就是十几二十分钟,很是活跃。班上就我一个中国学生,开始时,同学们觉得我的报告写得好,希望能在讨论中多听听我的发言,听听一个来自东方大国的学人的见解。然而,我往往是最后一个发言,似乎有满肚子的观点和看法,可是,没有几句话就讲完了。我注意到同学们有点失望,他们的表情有点像是在说,我的写与说不一致,教授的评价名不副实。以后他们也就不抱希望了。面对这样的尴尬,我反省过,语言不娴熟是一方面,个性比较内向也是一方面,但是,最根本的还是中国的教育、传统和文化所致。在我们的成长过程中,传统教育和传统观念一直告诫我们不要怎么样,很少有鼓励我们怎么样。儒家伦理、历史教训、国家、家庭和个人的经历造就了我们普遍地不善于表达,不善于表现,按现在的话说是不善于推销自己。

任何事物都可以从不同的角度来理解。内向或腼腆可以看作为是一种品德,它以内在的、朴素的、实在的、不宣扬、不喧哗、不炫耀的态度来处世。这是它积极的一面。然而,当现实需要我们来表达,需要我们的观点,需要表现我们的能力和才华时,我们却过于内向和腼腆,以至于我们不被人所了解。中国留学生都有这种普遍现象,只会动手,不善于言辞。其结果是,在美国社会里,绝大多数留在美国的留学生所从事的职业是出卖技术的“打

工”,绝少有“只动口,不动手”的“君子式”的管理人才和领袖人物。这不是语言或个性问题,而是我们的教育和传统的烙印。也由于此,虽然经过几年的美国学习和生活,对那里的语言、生活方式、生存环境都已经非常习惯,但是,对讨论课上的尴尬情形始终耿耿于怀,总觉得“身在异乡为异客”。为什么呢? 想想,那就是文化的原因了。

美国读书尴尬中最让我不能忘记的是写博士论文的一些事。我的教授米勒先生(Terry E. Miller)早年在印第安大学读博士时学的是西方音乐史,后来转为民族音乐学研究,现在他是一位很有影响的民族音乐学家,美国民族音乐学学会的常务理事,民族音乐学权威杂志《亚洲音乐》的主席。我能师从这样一位亚洲音乐专家是非常荣幸的。可是,人有时候会生在福中不知福,在向别人介绍米勒教授是我的导师时很骄傲,但遇到导师对我严格要求说这不对那不对时却很尴尬,甚至有点“怨恨”。我的论文在答辩时一共修改过七稿,每一稿上面都是教授写下的“吹毛求疵”的意见。比如,国内做学问不讲究注释和引文的出处,这种不良习惯也体现在我写论文中。教授每次见到这种情形都写下:“这是你的观点吗? 不是的话,就要被看作是剽窃”。还比如,论文中有许多中文的术语用的是汉语拼音,我是南方人,时常会“ci”、“chi”不分、“yin”、“ying”不分。然而,米勒教授的汉语拼音非常好,经常在论文上仔细地纠正我的错误。再比如,美国对博士论文的要求很严,论题、论证、观点、结论,以及行文、书写格式等都有严格要求。其中有一项真的把我整苦了。论文书写手册上不仅对封页、目录、提要、插图、参考书目等有一定规格,而且对正文左右上下的行距也有非常严格的要求,答辩通过后的最后定稿在被学校接受时,检查人员是用尺子来量的,一个毫米都不能差。只是由于页码和上下左右的行距不准确,我的定稿被无情地退回修改了两次,也就是说,四百多页的论文整个地重新打印两

次。所用的纸张规定是用100%棉的打印纸,仅仅打印这最后两次定稿的修改稿就花掉了我几百美元。

最后,在我拿到被印刷得漂漂亮亮的论文时,在我穿上博士袍、戴着博士帽、捧着博士学位证书时,在学校的学部委员会主席向我们宣布说这是美国的骄傲时,我才觉得那么些年来付出的艰辛是值得的。要感谢那些尴尬,有了那些尴尬,才有了现在的坦然— 一个学人实现了他的梦想。

"七莘书斋"
1999年岁末

(原文载于《民族艺术》2000年第1期)

附录3

音乐人类学学科性质及其课程建设
（大纲草案）

一、音乐人类学学科性质

音乐人类学自20世纪50年代发展至今，一方面其自身的发展有了质的变化，另一方面对于音乐学总体学科也产生了非常积极的影响，从一定意义上说，它推动了音乐学在更为广阔的人文环境中的作用。其影响和作用主要在几个方面：

1. 观念

音乐不仅是人们情感、审美的表达，而更多是人类思想、行为和存在方式的一种形式，这种宽阔的人文理念，开启了音乐学对学科自身的反省，同时开拓了对于音乐在不同文化和社会及其历史发展中所起作用的重新认识。

2. 范畴和视角

近年来音乐人类学的发展拓展了音乐学研究的范畴，其不仅

将阿德勒的音乐学学科框架中历史音乐学以西方古典音乐为主体、体系音乐学以音乐各种功能为内容,相互交融、交叉合并,同时,也摆脱了早期音乐人类学研究范畴仅仅局限于当前存活着的非西方古典音乐。从而更新了音乐学研究的界定,如 2001 年第 7 版的《新格罗夫音乐与音乐家词典》“音乐学”(卷 17,第 488 页)条目开篇中指出,音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且,音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。

3. 研究领域

正因为此,音乐人类学不仅涉及非西方音乐文化,而且也研究西方古典音乐自身,当然所关注的内容和角度不同。它不仅探讨国家民族、乡村民间的音乐活动,同时也思考城市和地区文化的特殊性。更有突破性的发展是对音乐历史研究的涉足,不同于音乐史学的方法,音乐人类学关注音乐在历史和文化环境的意义。

4. 方法

众所周知,音乐人类学的方法有两大特征:1)人类学的理论基础和各类人文思潮的影响,因此开放的学理方式使其更具有人文学科的特征;2)受到人类学和社会学重视掌握第一手资料的“田野工作”的性质,音乐人类学又具有社会学科的成份,实地考察成为其标志性研究方法。

5. 实践和经验

同时具有人文和社会科学性质的音乐人类学,要求学者亲身体验和经历音乐文化活动的过程,将理性的思考与感情的经验相

结合，努力在音乐文化的“局内”和“局外”之间自觉地认知和“游离”。

二、音乐人类学学科建设的课程设置

基于以上对音乐人类学学科性质的认识，也因此对音乐人类学学科建设的课程设置作以下设想：

1）**课程设置目的**：建立一套相对完整的音乐人类学教学体系，培养本专业的教学型人才和研究型人才；

2）**课程设置作用**：一个完整的教学体系是因学科建设要求而建立的，既符合学科性质，又具有全面培养人才的功能，通过一系列课程的学习，完成本学科所需要的基本知识和能力，为学生进一步深造提供扎实的基础和可持续发展的前景；

3）**课程设置范围**：课程主要由五个方面组成，即“理论课程”、“知识课程”、“演奏课程”、“相关学科知识课程”及“田野实践与专题研究”。

4）**课程设置要求**：每门课程为1学期，如果需要进一步深入，可以按照该课程名称和编号续编，如《音乐人类学论题研讨》（一、二或三）。根据不同课程系列设定授课方式与要求，如“理论课程——音乐人类学学科理论与实践”一般为讲授与讨论结合的研讨形式，课外有大量阅读材料和读书报告，课上结合教师讲授内容进行讨论，期末递交学期论文；又如“演奏课程——音乐合奏活动经验”，根据实际情况，选择不同内容和风格的音乐合奏，要求学生加强音乐感受能力和理解能力，重在实践参与而非对具体演奏技能的精深，鼓励学生选择多样音乐合奏活动，通过具体音乐活动的感性体验加深理论的认识。

5）**课程设置方式**：鉴于实际情况的不同，课程设置可以采取多种方式和途径。除了正常授课形式之外，可采取“集中授

课”、“分段授课”、“远程授课”、“远近结合授课”、“综合授课”方式进行教学。“集中授课”——两或三个月内集中授完18课时的内容;“分段授课”——1学期或甚至1学年分段进行完成规定课时;“远程授课”——利用多媒体方式和途径,理论性课程和论文撰写皆可采用远程教学,以电子邮件、电话和最终成果形式确定教学标准和评估教学质量;“远近结合授课”——结合集中、分段和远程不同方式进行,达到函授与面授共同实施的效果,体现多媒体教学的最佳效率和效果;“综合授课”——根据不同教师的研究领域,综合各自的成果在同一课程中进行不同专题的研讨,如“理论课程”中的《田野工作的理论与方法》、《音乐人类学论题研讨》等都是“综合授课”的理想教学内容。

提倡资源共享,教师聘用和兼职流动性教学方式,促进学科思想、学科知识交流和互补。同时,也提倡学校之间学生“异地交换修学”,以数量、学籍、程度相对应的学生交换进修学习,达到减少成本、扩大交流的作用。

6）课程评估标准:评估以教学产品合格为标准,教学产品合格分为三项内容:(1)必修课程完成及质量(完成所有必修课程,平均分为“良”以上,各学期的音乐合奏活动以修毕为目的),(2)博士研究生“资格考试”(闭卷笔试、开卷报告+口试),(3)学位论文(根据各学校要求制定)。

课程设置具体方案如下:

1. 音乐人类学学科理论与实践

以下为音乐人类学学科核心课程,其中编号1—5为必修课程,之外,可以根据需要选修一至两门(共七门课程)。旨在全面掌握音乐人类学的历史与现状、理论与实践,以及各类前瞻性研究,要求学生掌握基本的资料查阅、实践操作、分析和辨别,以及对学科中存在的各类问题的思考能力。课程内容以课外阅读和

报告、课堂研讨形式和期末论文三方面组成,思考和参与相结合,在接受知识的同时,鼓励理论创新和知识贡献。具体课程内容如下:

1)音乐人类学的历史、方法和目的

2)音乐人类学在中国的发展

3)田野工作的理论与方法

4)音乐人类学记谱法和音乐分析

5)音乐人类学观念的乐器学

6)音乐人类学论题研讨(系列:如音乐人类学的"局内/局外"论题、"音乐中的社会性别"、"音乐符号学"、"城市音乐人类学"、"音乐人类学与历史音乐学",或其他专题讲座等)

7)音乐人类学论著选读

2. 世界音乐文化概论与地区音乐文化研究

除了《世界音乐文化概论》与《中国传统音乐概论》必修之外,其他可以根据研究方向需要,选择两项不同地区或类型的课程(共四门课程)。旨在提供音乐人类学研究的最基础的不同音乐文化的背景知识,要求学生掌握:(1)不同民族、地区和类型的音乐听辨能力、(2)对各类音乐活动的社会文化基础的认知,不求喜爱,但求理解。课程内容以文字、图像和声音相结合,通过一系列阶段性听辨考试,加深和提高学生掌握能力。内容如下:

1)世界音乐文化概论

2)中国传统音乐概论

3)东亚音乐文化研究

4)东南亚音乐文化研究

5)波斯及中东音乐文化研究

6)印度音乐研究

7)佳美兰音乐文化研究

8）北美印第安人与南美安第斯音乐文化研究
9）欧洲民间音乐研究
10）非洲音乐文化研究
11）爵士文化研究
12）摇滚文化研究

3. 音乐演奏实践经验

以往音乐学的传统教学方式中,一般注重理论教学。即便是音乐人类学,除了要求“田野考察”之外,没有提供音乐演奏实践经验的教学内容。其弊端显而易见。因此,提倡建立音乐演奏实践经验的感受和积累相关课程,按照实际条件,除了古琴为必修课程2学期之外,每学期选择不同的音乐内容,参与合奏活动(硕士研究生4学期、博士研究生6学期)。以下三方面的音乐合奏内容和演奏标准,皆以非专业的“共同课”要求进行。聘请各领域的专家编配“共同课”作品和辅导。鉴于西方古典音乐合奏的难度,尽可能采取重奏和小型室内乐方式,选择简短、容易的曲目。该课程的目的重在参与和体验,不求精深。具体安排如下:

1）中国传统器乐合奏(2学期)
2）西方古典音乐合奏(2学期)
3）其它世界民族音乐合奏(2学期)

4. 相关学科知识

音乐学者与其说是音乐的研究者,不如说是音乐的思想家,因此,对于音乐人类学者来说,其宽广的学识基础非常重要。除了研究生教学中必需的文化课之外,中西音乐文化的基础知识,以及与音乐人类学相关的学科理论是其必须掌握的。在相关学科知识范围中,包括音乐与非音乐大两类,要求学生完成其中最基本的课程内容。具体设置如下:

音乐类(必须至少选择其中2门课程):

1) 西方音乐史(中世纪、古典时期、浪漫和印象时期、20世纪)

2) 西方音乐分析(大型曲式—复杂奏鸣曲)

3) 中国音乐史或专题研究(包括古代或近现代)

4) 中国传统音乐理论及分析(基本音乐形态分析技能)

非音乐类

硕士研究生可以免修此类课程。博士研究生必须其中选择一种学科中的三门相关但不同类型的课程,诸如:

5) 人类学基础(3门课程,包括文化人类学概论、文化人类学的各类理论研究、社会人类学、影视人类学、人类学田野作业的方法与理论,等)

6) 社会学基础(3门课程,包括社会学概论、社会学名著解读、社会学的理论与方法、城市社会学、社会调查原理与设计,等)

7) 历史学基础(3门课程,包括历史学的观念、历史与现状的理论和分析、中国历史学的发展与展望,等)

5. 田野实践与专题研究

根据自身的经历和实际条件,以及指导教师的研究领域,选择相应的专题研究。专题可以是"主题性"的,也可以是"地区性"的。依据研究的目的,即课程内容、学期论文、学位论文,设定研究对象进行田野实践和理论思考。学位论文强调以下几个方面的内容:

学位论文要求:对于问题的论证,而非现象的描述;

1) 选题价值:学术价值和社会价值并存;

2) 选题创新性:内容、方法、观念或视角的创新;

3) 选题实地考察的可行性与可信性:深入田野作业,掌握第一手材料,或对已有材料的更新和补充;

4）论文规范:参照有关规定,严格按照学位论文书写规范撰写。

2005年5月5日凌晨初稿
同日上午修改稿

（2005年中央音乐学院主办“全国音乐院校研究生教学工作会议”提交论文）

附录4

研究生教育中的学术前沿性与学术宽容性

在任何国家、地区和学校,研究生教育一直是学科发展、人才培养、科研项目开展和教育体制完善的重要内容,因此研究生教育中各个环节的协调、各项内容的完善、各种问题的解决,对于提高教育水平和教育机制的有效性是至关重要的。

其中,所涉及的学术前沿性和学术宽容性是提高研究生教育的质量和推动其健康发展的不可忽视的内容。

一般而言,学术的前沿性涵盖着几个方面的内容:

1)学术理念的前沿性、2)学术方法的前沿性、3)学术资料和资源的前沿性、4)学术视角的前沿性、5)学术交流的前沿性,以及6)学术成果体现的前沿性。以上这些方面不仅对于学生,同样对于教师也具有重要的意义。缺乏这些前沿性的基础,要提高研究生教育的质量是很困难的。例如,我们音乐学学科中的音乐人类学,如果不了解"社会和文化性别理论"、"现代马克思主义思想"、"后现代主义中的符号学理论"、"音乐中的亚文化研究,他者、族群性与认同研究"等论题,就很难进入当今音乐人类学发展的前沿现状;同样,如果不了解音乐人类学田野工作中的

"规约性"、"描述性"方法,不了解自动记谱仪、手描图谱、图表记谱、自动记谱、旋律仪、过滤器,以及最基本的传统音乐分析手段等这些基础性知识,就不可能了解该学科发展的技术与观念之间的联系。在这一领域中,其前沿性还体现在田野实地的"前沿"工作,没有第一手及科研最前沿的数据材料,就无从探究学理的客观和真实意义。

学术交流的前沿性在这六项关系中,起到非常重要的桥梁作用,书本(著作、论文和期刊)交流、通讯交流(电话、SKYPE)、多媒体交流(电子邮件、MSN、上网),个体交流(学生和教师间)、集体交流(教室、讲座和会议)和多方位的交流,都是非常重要的获得前沿性理念、方法、知识和信息的途径。再就是,学术成果的前沿性不仅包括理念、方法、手段、资源的前沿性,同时也体现为时间的前沿性。

只有保持前沿性,才能在一个前沿的教育、教学和交流的平台上做好我们的工作。

另一个问题是研究生教育中的学术宽容性。

在研究生教育中,不可避免在学生与学生、教师与学生和教师与教师之间,由于学术思想的不同、学术评判价值不同和教学方式的不同,产生众多的碰撞和矛盾。事实上,这一问题涉及学术理念、学术心理和学术人格几个方面。

首先是学术理念。我们都认可,学术的目标是对探究对象的客观性和真理性的追求。从哲学上来说,真理和客观都是现实存在,然而所有的学术研究方式都是我们接近真理的一种途径,我们所有的努力也都是探究真理的尝试。换言之,学术研究都只是对真理存在的接近。因此,在这样的学理基础上,我们必须承认,同样也就是现代学术理念的一个共识,即对于真理的认识是在特定时期、特定社会、特定文化,以及特定个人的条件下发生的。也就是说,一定范畴内的学术真理的绝对性是不存在的。

为此,学术的探究是人类知识的认知、交流和共享。理想状态下,对于学术观念、学术手段和学术资源的掌握不是私有化的。因此,在我们对于学术的追求过程中,在我们的研究生教育的过程中,只有这种无私的学术心理才有可能将学术境界提高到追求真理的层面上,从而避免教学过程中的情绪化、私有化和个人化的非理性现象。

这也就是在研究生层面,其作为接受知识和学术准学者的身份,在教师的层面,他(或她)作为学术传播、学术指导的引领者,双方都必须努力修炼和建树宽容的学术人格,即清醒的学术理念、理性的学术心理和健康的学术人格。在这样的学术宽容中,学术才会茁壮成长和发展。给予他人的学术宽容和理解,更是给予自己学术发展和提高的机遇。

希望我们大家在通往学术前沿的路途中,一同为创建理性、健康、宽容和理解的学术氛围、学术环境和学术平台,为上海音乐学院的研究生教育工作的更进一步发展而努力!

2005年6月30日

(2005年上海音乐学院研究生教学工作会议发言)

附录5

纵横经纬古今中外，引领多元音乐文化研究和教育宏大视野

——写在《乐韵寻踪——王耀华音乐文集》出版付梓之际

前　言

作为责任编辑和出版人，有机会承担先生文集《乐韵寻踪》出版工作感到非常荣幸。个人学术文集大多为学者多年学术思想和成果的精粹之集，是其学术里程碑的一个写照，因此，这样一种份量的文论集交付于上海音乐学院出版社，即一个非常幼嫩年轻的出版社来承担出版，是作者对出版社和出版人的极大信任和支持，此为荣幸之一。作为责编负责《乐韵寻踪》出版，有机会最早和全面拜读到先生这本荟萃其多元音乐文化思想和研究的文论，是笔者深感荣幸之二。这荣幸之三是从歉意转换而来的。原本《乐韵寻踪》早就应该出版，由于笔者在责编工作上的主客观原因，出版事宜耽误至今。然而，正巧却"因祸得福"，时值王耀华先生从教四十五周年，遇上了这样的好时机，作为责编和出版人有幸献上"新鲜出炉"的《乐韵寻踪》，藉此举行首发仪式以作庆贺，深感荣幸。

《乐韵寻踪》共24篇文章,分三个部分,即跨文化音乐比较研究、中国传统音乐研究、音乐教育研究,542页,40余万字,收集了1979年至2003年间发表的文章。所收录的这些文章集中体现了王耀华先生在多元音乐文化研究方面的重要成果和精华。笔者学习了《乐韵寻踪》,梳理了几点体会如下:

一、多元文化之一:纵横古今

《乐韵寻踪》的多元音乐文化研究的特点之一是"纵横古今"。例如文章《中国三弦源流考》,原载先生的重要著作《三弦艺术论》中的首篇,是迄今对中国三弦历史考源的最重要的文论,文章不仅列举三弦源流资料的考辩,而且从三弦的基本因素探讨相关乐器来追寻其起源问题,其中资料考辩涉及最早古代秦朝、古埃及、古印度,以及中国明清时期,提出了三弦由弦鼗为雏形,经过受到阮咸、琵琶、火不思等的影响,逐渐完善,更重要的是作者从三弦的"三"与唐宋年间道教思想"三一为宗"关系着手,探讨了其发生、发展的人文因素的影响。

另一篇文章《莆仙戏是宋元南戏支流的例证》,从其一唱腔曲牌,包括曲牌名称的来源、曲牌联缀形式、曲文结构和唱腔旋法比较、犯调、南北合套和演唱形式的研究,其二伴奏形式的分析两个方面,佐证了莆仙戏是宋元南戏支流。文章不仅体现了在莆仙戏曲牌从渊源、形态、结构和演唱等方面的深入研究,而且更是充分体现了作者对宋元戏文古代戏曲资料掌握详实、分析透彻的功底。

其他涉及古代音乐史料及其研究的还有文章诸如《冲绳"工工四"与中国工尺谱》中对两种谱式的历史考证、《福建南音腔调》中对中国古代腔韵概念的分析等。《乐韵寻踪》主要内容是对当今音乐文化现象的种种研究,不仅包括日本冲绳音乐受到中

国曲调影响之后的受容和变异及其规律,中国传统音乐的现状如《中国传统音乐研究50年之回顾与思考》,以及当下中国音乐教育所面临的问题等研究和分析如《中国近现代音乐教育之得失》等,研究内容的时间跨度之长大、地区涵盖之广阔、种类之丰富充分反映了作者在研究内容方面时空纵横的多元特点。

二、多元文化之二:立足福建概观全国

《乐韵寻踪》的多元音乐文化研究的特点之二是"立足福建概观全国"。这一特点集中体现在对中国传统音乐的研究之中,这部分文章共有9篇,涉及内容主要在三个层面:

第一个层面是作者对福建地区音乐文化的研究,包括有南音、歌仔戏、客家山歌、畲族民歌的研究文章,其中数量较多的是对南音的研究,诸如《福建南音腔韵》、《福建南音唱腔旋法中的多重大三度并置》、《福建南音"潮类"唱腔的旋法特征及其渊源初探》等四篇。这四篇文章,从不同侧面对南音唱腔的历史渊源、旋法音程关系及腔韵特征进行了全面深入的研究和总结,仅《福建南音腔韵》一文就长达近50页之多。

第二个层面是作者立足福建本地传统音乐与汉族音乐的比较研究,一篇为《福建南音与汉民族音乐结构层次》,其通过从福建南音看汉族音乐的对照比较研究视角,列举了大量音乐实例分别对音腔、腔格、腔韵、腔句、腔调、腔套、腔系等概念、形态特征、不同结构层次进行了系统分析,同时还从影响音乐结构层次的其他因素,诸如语言、历史、地域和情感进行了综合研究,对汉族音乐在结构层次方面做出重要的剖析和总结。另一篇是《畲汉民歌相互影响交流四例》,文章对"罗源调"与长汀山歌、福鼎调与闽西山歌进行了比较,梳理出相互间在句式、体格、调式之间的相似性和紧密联系,然而作者并未停留在形态的比较上,而更深入

地探讨了闽北畲歌对汉族民歌的吸收与融化，并且以诏安畲歌为例进一步证明了民族间交流互通的现象和结果。

在《乐韵寻踪》中我们看到，先生的研究立足于深入扎实的福建本地传统音乐研究，在此基础上进行与汉族音乐的比较，以分析相互的特征和影响。再进一步的是，先生概览全国，从一个更为宏观的视角审视中国传统音乐的发展轨迹，这是《乐韵寻踪》在中国传统音乐研究方面的第三个层面。《中国传统音乐研究50年之回顾与思考》一文发表于1999年，是作者在20世纪末对新中国建立以来50年间的中国传统音乐研究方面的回顾与思考，第一部分是“回顾”，文章总结为相互交错、前后重叠的四个特点：1）坚持理论联系实际的原则，注重传统音乐的调查采访，收集整理和资料建设，诸如《集成》工作，包括《民歌集成》21卷、《戏曲音乐集成》13卷、《民族民间器乐集成》12卷、《曲艺音乐集成》10卷，以及《琴曲集成》和各地乐种资料的整理出版；2）学科意识的不断增强，并努力于研究方法的探索和创新，如民族音乐学理念和方法的借鉴，成果有《民族音乐学译文集》、《民族与音乐》和1995年《中国音乐增刊》以及代表性学者沈洽、伍国栋、管建华、杜亚雄等的有关著作和论文；3）研究队伍的形成和不断扩大，体现为以中国艺术研究院音乐研究所及各大专业音乐学院的学者为代表，形成研究与教学互动的研究队伍，以及活跃在各地省市的田野第一线的研究人员，构成了广大的专业与业余相结合的研究群体，加上几个重要学会，诸如国际传统音乐学会、中国传统音乐学会、中国少数民族音乐学会、东方音乐学会、亚太地区民族音乐学会等在加强交流、切磋方法、互换信息等方面起到了非常重要的作用；4）学术研究领域往深度、广度扩展，学术研究成果的大量问世，随着学科意识的增强，研究方法的创新，传统音乐研究有了更进一步发展，成果体现为《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》、《中国音乐辞典》及续编、《中国音乐书谱志》、《中国音乐史

图鉴》、《中国乐器图鉴》、《中国民族音乐大系》、《戏曲音乐丛书》,以及著作如《中国多声部民歌概论》、《中国少数民族音乐》、《探流溯源》、《土地与歌》、《汉族民歌概论》、《三弦艺术论》、《音腔论》、《中国少数民族音乐史》等,在对传统音乐的整体研究方面,包括分布、分类、乐种、体裁、曲目、形态、乐器、器乐、图像、乐志、乐学、乐人、乐社等研究都取得了非常可喜的成绩。另外,在学科建设的纵横方面的发展更是出现了丰富多彩的格局和广阔的前景,诸如音乐形态学、音乐地理学、音乐考古学、古谱学、乐种学、民族音乐志学、音乐图像学,以及跨文化音乐研究等。

站在20世纪末,面对21世纪,文章对中国传统音乐研究提出了五个方面"结合"的思考:1)理论与实践相结合,提出首先以民族音乐学的理念和方法为指导进行中国传统音乐研究在学科建设层面上的构架,同时深入音乐实际、进行田野考察,继承优秀传统,其次将研究与教育相结合,再是成果与创作相联系,真正体现理论与实践相结合;2)宏观与微观相结合,要求首先以民族音乐学的广阔视野,对音乐文化作整体观照,以宏观理论为指导对具体不同民族、地区和形态的音乐进行微观分析,其次以世界民族音乐发展为宏观背景来看待相对微观的中国传统音乐,其三从宏观的中国传统音乐的视角来研究各民族、各地区和各种体裁形式的微观音乐形态;3)中国与世界相结合,加强音乐教育的功能,提倡多元音乐文化的理念,从世界民族音乐的大环境中来认识中国传统音乐的特征,来加强"母语"文化的认同感;4)音乐与文化的结合,加强人类学即其他人文学科知识的学习,紧紧抓住"从文化脉络中来研究音乐"的理念,打破"就音乐论音乐"的局限,综合多学科方法、多元文化理念,开拓传统音乐研究新视野;5)个体与群体相结合,提倡面对21世纪,中国传统音乐研究应该坚持以个体为主、群体为辅、个体与群体相结合的方式,做好跨世纪准备,在开发资料库的基础上,自觉地转向新视野、新领域,健全学

科各领域和分支的功能，统筹分工与合作，使得“集成后”的中国传统音乐研究有新的更为显著的突破。

三、多元文化之三：经纬中日、东方及世界

《乐韵寻踪》的多元音乐文化研究的特点之三是“经纬中日、东方及世界”，这部分的文章有10篇，是《文集》的重头内容，非常集中地体现了王耀华先生在多元音乐文化研究方面的最重要的成果和学术理念。这部分研究可以分为三个层面：

1. 中日音乐比较和总结

三弦、三线音乐和琉球音乐，以及中日音乐比较研究是王耀华先生的重要学术领域，是国内首屈一指的专家。在《乐韵寻踪》中，首先我们读到三篇文章，即《中国三弦源流考源》、《琉球御座乐<纱窗外>旋律源流初探》和《冲绳人之三线爱好及其原因探寻》，它们分别从中国和日本的不同历史脉络和文化背景中探讨了三弦、三线音乐和琉球音乐的发生、发展、存在和变迁的过程及缘由，这三篇文章可以说是作者在该论题研究中的代表作。

这一单元的文章内容主要是跨文化的比较研究，例如《冲绳复合艺能文化与中琉三弦音乐之比较研究》，文章在对冲绳复合艺能与三线比较的基础上，进一步进行了中国和琉球音乐文化交流的比较，作者首先论证了这二者交流之途径，梳理出“入贡”、“册封使团”、“华人迁徙”和“琉球学生来华”四个方面的互通交往构成了音乐文化交流。其次，文章分析了这种音乐文化交流的特征，总结为从民间开始转为宫廷，之后又返回民间的传播过程。作者并未停留在以上的梳理和分析上，而更进一步提升到对中琉音乐文化比较研究的学科建设意义思考，其一，倡导将冲绳艺能文化的复合性与之视角多层次、多学科的综合研究，其二是俗乐

的雅化及其追根寻源的研究，通过纵横交叉的研究来寻觅中国音乐及其考古溯源的某些规律。

另一篇《冲绳“工工四”与中国工尺谱》是对日本“工工四”怎样受到中国工尺谱的影响？哪些方面进行了改造变化的论证。文章首先论及定弦法，指出受影响的工工四谱是由原工尺谱的音程谱向指位谱的变化，而且冲绳工工四谱以三线为核心确定了其定弦依据；其次文章讨论了谱字，推测工工四谱的名称由来可能与中国老八板有一定的内在联系，作者进一步通过与中国工尺谱字、三弦“天干谱”对照，分析了工工四谱字在借鉴和受影响方面的因素；其三，文章分析了冲绳工工四谱时值记号的节奏表示方式及其源流，以及人脉速度对谱式方式的影响。最后总结冲绳工工四谱构成的因素包括以中国工尺谱字为基础，将音程谱改为三线指位谱，通过方格节奏时值记谱法经福建传至冲绳，再结合冲绳当地以人脉为速度参照的传统，从而形成了工工四谱的历史脉络。

在中琉音乐比较研究中，作者最重要的是在分析的基础上，阐述了冲绳音乐文化形成的受容和变易过程，并总结了“不变”与“变”的规律特征。如文章《日本冲绳音乐对中国曲调的受容、变易及其规律——以曲调考证为中心》和《从琉球御座乐对中国音乐的受容看音乐文化传播中的“不变”与“变”》。如前者，作者从具体曲调的分析中，归纳了受容和变易的模式，诸如“伊集《打花鼓之歌》模式”、“《颂王歌》模式”、“《齐空工》模式”，这几种模式都反映了冲绳音乐与中国民间曲调或传统戏曲曲牌之间的关系，进而作者从以上三种模式中总结了它们的“变易”规律，诸如通过旋律简化、结构压缩或扩充、音程移位倒置等方式，构成了三种典型格式，即音程性质变换式、音程度数变换式、混合变换式。后一篇文章是从歌词、曲调、乐器、乐队组合，以及演奏姿势和服饰几个方面分别探讨了琉球御座乐在对中国音乐的受容中“变”

与“不变”的传播方式，作者指出，“变”与“不变”都有其历史、社会和文化原因。琉球御座乐对中国音乐受容的“不变”，在一定程度上有着外交尊崇，有意避免变化的因素，而“变”则是历史发展的必然，是与当地人文环境和审美习俗的需要所适应的。

作者总结：“在音乐文化的传播和受容中，虽然有原样传播和变体传播、变体受容这两种类型，但是，即使在原样传播、原样受容的过程中，受容者也必然会按照自己的感受对受容对象进行改造变化。所以，我们可以说，‘变’是绝对的，‘不变’是相对的。所谓的‘原样传播’、‘原样受容’，只是变化程度尚未达到质的变化而已。”

2. 东方音乐特征梳理

文章《东方部分古典音乐的类型化旋律》从一个更为宽广的角度进行了跨文化的研究，以东方文化为视野，作者将其中最有代表性的民族古典音乐的类型化旋律逐一分别阐述、分析，诸如中国福建南音中的腔韵、日本雅乐中的旋律“型”、印度尼西亚佳美兰中的斯连德罗、培罗格音阶及其帕台特，印度拉格、阿拉伯地区的马卡姆、伊朗达斯特加赫，之后，文章从中归纳出了东方类型化旋律的异同，首先在音乐形态方面，包含类型化的含义、类型化的展开方式与即兴性，其次是类型化旋律的美学基础与哲学内涵，即写意为主、写意中的写实，以及有限中的无限，文章将具体形态的分类研究上升至人文哲理内核的思考。

3. 跨文化比较纵览

跨文化比较纵览是《乐韵寻踪》的学术视野的制高点。文章《中日音乐比较研究的历史、现状及其展望》是对一个多世纪以来中日音乐比较研究状况的重要评价，作者分别从历史角度对古代和近现代中日音乐文化交流进行了回顾，分析了 20 世纪初在

比较音乐学影响下,以文献学研究为特色的中日音乐研究,20世纪末叶的20年主要呈现出以"文化脉络"为主体的中日音乐比较研究特征,研究领域开拓与深化,诸如岸边成雄的著作《古代丝绸之路的音乐》、王耀华《三弦艺术论》、张前《魏氏乐谱与明代中日音乐交流》等从不同专题、类型中进行深入的探讨;研究方法的探索和创新主要体现为实地考察获得第一手资料,增加了很多感性认识,另一方面是多学科交叉性研究,开拓了研究视野;研究者队伍的形成与壮大,逐渐构成了一批以中日音乐比较为研究领域的学者和高学位的人才队伍,推动了学术研究的发展。文章对中日音乐学者提出了前景展望的要求,其一为开拓视野、深化课题、提出多视角、多层次、多学科的研究;其二是深入现场,能进能出,正确处理"局内人"与"局外人"的关系;其三强调个人深入研究基础上的分工与合作,期待中日学者友好协作,出现更多更有分量的学术成果。

如果说前文主要的跨文化研究基点是中日音乐比较,那么《中国音乐的跨文化比较研究》一文则从世界范围的视野来纵览中国音乐跨文化比较研究问题。文章树立总结了20世纪20年代中国吸收了比较音乐学的影响,逐渐采用比较的手段进行各个国家和民族,以及各种范围和类型的跨文化的比较研究,特别是20世纪80年代以来,跨文化比较研究已经成为了中国音乐学学科建设和发展的一个重要的内容,从理论建设到实地考察,从中国音乐到世界五大洲的内容都涵盖其中,在个别专题研究领域中出现了突破性成果,诸如杜亚雄的论文《裕固族西部民歌与有关民歌之比较》、王耀华的专著《琉球、中国音乐比较论》和《三弦艺术论》、管建华的文章《中西音乐及其文化背景之比较》、李昕的研究《北美印第安民歌同我国阿尔泰语系若干民族民歌的共同音乐特征》,日本雅乐与西安鼓乐比较、中日尺八研究,以及亚非拉等地的音乐研究成果等产生了广泛影响。回顾和总结中国音

乐跨文化比较研究的历史和状况,作者从"局内局外"、"宏观微观"和"方法论"三个方面提出了问题的思考,指出它们相互之间的辩证统一的关系,提倡在实践中要勇于吸收各学派、各学科研究方法之所长,善于融合和消化为我所用。王耀华先生指出,对于任何一个学派、一种学科的研究方法,凡是能为我所用的,都应该借鉴,但是决不可不事消化,生搬硬套;在对传统研究方法进行革新的时候,又应慎重为之,不要把其中能继续起作用的精华轻易抛弃。因此,无论是传统的史学方法和着眼于音体系的比较研究方法,或是对于音乐形态学的深入细致的研究,或是从民族学与人类学视角对音乐所赖以生存的社会背景的探讨,都是相互作用,不应偏废的,只有在这样的理论高度上、方法综合上,跨文化比较音乐研究才能提高到一个崭新的水平。

结语:依研究为基础,托教育为手段,引领多元音乐文化研究和教育宏大视野

从以上各节所介绍《乐韵寻踪》的"多元文化研究"特点中读者可以看到,王耀华先生的研究"纵横古今",从历史学的角度审视了近两千年的中国音乐文化传统,在论证过程中,先生引述了大量国外古今音乐文化的史料,体现了中国音乐的多元特征始终贯穿于整个历史长河中,从研究主体和研究对象两个层面都凸现了"纵横古今"的研究架构。

"立足福建概观全国"是《乐韵寻踪》另一多元文化的学术特色,作者将福建地区文化的深入研究作为基石,通过以横跨多民族音乐文化比较为手段,概观中国整个传统音乐的发展。先生的学术视野不仅从时空中纵横古今、概观全国,而且更是"经纬中日、东方及世界",从而形成了作者提倡,并自己首先实施在研究视角上将"理论与实践"、"局内与局外"、"微观与宏观"、"个体与群体"和"中国与世界"相结合的格局,从研究对象的相互关系

和研究主体的方法论上，再一次建立了一个更为宽广的多元音乐文化研究架构。

参照《乐韵寻踪》收录的有关音乐教育文论，诸如《中国及现代音乐教育之得失》、《20世纪中国高等院校传统音乐教学的回顾及其展望》和《中华文化为"母语"的音乐教育的意义及其展望》，在以上梳理和分析的多元音乐文化研究架构的背后隐藏着作者更为深入的学术理念和思想，即依研究为基础，托教育为手段，将研究与教学相结合，将个人学术的思考与培养一代文化人的实践相结合，将中国传统音乐与全人类音乐文化的对照和互补相结合，加强音乐教育的功能，提倡多元音乐文化的理念，从世界民族音乐的大环境中来认识中国传统音乐的特征，来加强"母语"文化的认同感。同时，王耀华先生非常强调音乐与文化的结合，加强人类学及其他人文学科知识的学习，紧紧抓住"从文化脉络中来研究音乐"的理念，打破"就音乐论音乐"的局限，综合多学科方法、多元文化理念，开拓传统音乐研究新视野。

综上所述，《乐韵寻踪》所展示的研究视角、格局、架构和理念，可以说是作者45年来学术实践和教学经验的一个总结，充分体现了王耀华先生纵横经纬古今中外，引领多元音乐文化研究和教育的宏大视野。

2006年12月19日

于陶然居·水秦阁

（本文参加福州举行的"多元文化视角的音乐研究学术研讨会，暨王耀华教授从教45周年"）

附录 6

人类音乐和博爱的使者
——小提琴大师耶胡迪·梅纽因

梅纽因远不止是一位音乐家,甚至远不止是一位音乐世界的大使,他是一位极为难得的、十分高尚的人。

罗宾·丹尼尔斯《梅纽因谈话录·引言》

咏 言 一

1999 年 3 月 12 日,柏林上空,不,整个地球的上空,一颗璀璨的明星走完了它的生命之旅,返回到茫茫无际的宇宙之中。然而,它的光亮却永远留在了人间。小提琴大师耶胡迪 * 梅纽因的身躯离开了我们,但是他的深情的琴声、丰富的音乐、高贵的人格、博爱的善良和崇高的人文精神凝聚成为一颗璀璨的明星,永远在人类音乐生活中闪烁、发光。

为了追念这位与中国人和中国文化有着深厚情谊的音乐大师,翌日 3 月 13 日晚,在北京音乐厅里,中国交响乐团和在座的听众向梅纽因致哀。一分钟的全场肃穆之后,开始了悼念这位音

乐大师的音乐会。在缓缓的音乐声中，人们回忆着在同样的月夜下、同样的音乐舞台中、同样的国度里，这位伟大的小提琴家从他神奇的弓弦上、优美的指挥线条中，以及谆谆教诲的音乐语言里曾为我们带来过许多次珍贵的音乐洗礼。我们将永远怀念他——人类音乐和博爱的使者。

咏 言 二

如果有人说，梅纽因既是伟大的小提琴家，又不是伟大的小提琴家，大家不必为这样悖论似的评语而惊讶。作为世界级的小提琴家，梅纽因不是完美的。永远有两位圣人般的小提琴巨匠压迫着他，一是克莱斯勒，另一是海菲兹，这两位演奏巨匠是少年梅纽因的崇拜偶像。克莱斯勒凭借着他在小提琴上的独特魅力——那种"前无古人后无来者的"灵性，在音乐演奏中的非凡热情——那种血液里始终不会停息的感情冲动，表达自己个性的音乐语言——那种略带玩世不恭而又懒得认真处世的人间不再有的抒情气息，使用特殊颤音和短促弓法的技术——那种传统小提琴演奏中最忌讳的"不正规"手法，创造了既属于先天又是后天努力的结果的极其个性化的小提琴演奏风格。克莱斯勒演奏中的美妙动听和浪漫节奏成为了当时以及后世所有小提琴家都在研究和模仿的范例。海菲兹是另一种样式的巨匠。当年克莱斯勒听了 13 岁的海菲兹的演奏之后感慨地说，"我也许会怀着多么满意的心情立刻砸碎自己的小提琴"。海菲兹依靠的是他心理上极其理智的控制、感情上近乎于冷漠的表述，音乐节奏和力度上严格精确的分配、左手音准和右手弓法上准确无误的到位、小提琴各种技巧上绚丽甚至完美的表现，加上不必"勤学苦练"的与生俱来的生理本能，成为了小提琴领域里的超人和神。而梅纽因呢？他既不如克莱斯勒，也不如海菲兹。梅纽因的音乐有热

情,但不如克莱斯勒那样地激情,更少的是克莱斯勒的诙谐和情趣。梅纽因的技术娴熟,但不能与海菲兹相比。他在演奏上的准确性、理智性和完美性是不全然尽人意的。右手技术是他致命的缺陷,让人担忧的连续顿弓,特别是时常颤抖的运弓极大地限制了他在小提琴技术上的权威地位。过早地消耗天才,缺乏系统有序的严格基础训练,先天的生理不足,加之不幸的职业病,给梅纽因在小提琴演奏的准确性、完美性上设下了不可逾越的障碍。因此,给予梅纽因不是一位伟大的小提琴家的评价不无一定的道理。

诚然,梅纽因在演奏上的确不是完美无缺。然而,说他不是一位最伟大的小提琴家,仅仅是针对他的演奏技术而言。不容置疑,他是一位举世公认的小提琴家大师。这大师的称号是授予他的音乐、风格和精神,而不是技巧。请听一听英国著名评论家西蒙·柯林斯对梅纽因的称赞:"他通过他的小提琴发出的无与伦比的美妙声音所传达出来的高贵精神,赢得了人们对他的由衷的爱戴。"这种高贵精神似乎是上帝赐予的,在他幼年时就已经完美地显现了这样的特征。1927 年,11 岁的梅纽因来到纽约,在卡内基音乐厅舞台上,这位穿着短裤和开领衬衫的胖墩墩的小大人,非常自信地站在纽约交响乐团前,以任何语言都无法形容的完美方式演奏了贝多芬的小提琴协奏曲。乐队演奏员为之感动得热泪盈眶,评论家更是茫然失措,不知如何来评价这样一位被埃奈斯库称为"年轻的老朋友"的天使般的神奇琴童。他们难以理解,一位孩童竟然可以将贝多芬这首音乐上非常艰深哲理的小提琴协奏曲演奏得如此完美动人。

音乐从来都是一种用于欣赏的艺术,人们的修养、文化,以及含蓄的感情最为集中地体现在古典音乐的演奏活动里。那种狂热、兴奋、失去理性的宣叙,甚至失控的行为是与艺术音乐无缘的。然而,如此这般只有在体育竞技场上才有的现象却发生在了

梅纽因的音乐会中。在纽约一举成名之后不久的梅纽因,在柏林,由布鲁诺·瓦尔特指挥演奏了音乐史上三位最伟大的作曲家所作的小提琴音乐文献中三首最艰深的作品:巴赫、贝多芬和布拉姆斯的协奏曲。因为完美而精湛的演奏,人们为之欢呼的程度是难以想象的。能想象独奏者向观众致谢长达45分钟?能想象警察竟然无力阻止街道上为了小提琴的演奏而疯狂的人群?能想象在德累斯顿歌剧院一位十二三岁琴童日复一日的演奏挤走了原定的歌剧演出?谁又能想象罗马奥古斯特音乐厅的二十多扇窗子被砸是因为人们想聆听一个少年琴手的表演?更不能想象的是,在维也纳有人因为孩童演奏的小提琴音乐而兴奋过度几乎昏死过去。这,就是当年梅纽因的"惊人"现象。梅纽因在世时,家中一直挂着一幅瓦尔特的照片,上面的那句话是对这位琴童的高度评价:"送给耶胡迪·梅纽因 — 一位有着伟大灵魂的孩子。你忠实的朋友。"

贝多芬唯一的一部小提琴协奏曲,也是这一体裁中最伟大的作品之一。我们经常说古典作品中有十大小提琴协奏曲,那么,贝多芬的《D大调小提琴协奏曲》无疑就在首位。著名音乐史学家保罗·朗这样说:"贝多芬是找到通向古典主义的最后的境界之路的音乐家,并且从美的境界进入崇高的境界。"这首协奏曲就是最好地体现了贝多芬"从美的境界进入崇高的境界"的杰作。演奏这部作品,对于每一位小提琴家来说都是最艰难的工作。这种艰难不只是演奏的技术问题,而更多的是音乐、知识、人格、博爱和崇高境界的综合。梅纽因的伟大,即他在小提琴演奏上的大师份量和地位,就非常集中地体现在他对这首最艰深、优美的作品的诠释上。梅纽因继承了埃奈斯库的传统,发展了自己的风格,迄今为止,他依然是贝多芬小提琴协奏曲的最好、最权威的演奏者。

梅纽因在孩童时候就对贝多芬这首协奏曲非常热爱。这位

琴童似乎天生有一种直觉,他知道这部作品要表达的内容是什么,并且理解这部作品所具有的力量和崇高的感情。梅纽因在与丹尼尔斯的《谈话录》中说道:“由于我的老师帕尔辛格和埃奈斯库的教导,在我是个孩子的时候,就对这部作品的内容有了亲切的感受。后来,通过有意识地分析过去凭直觉学来的东西,这部作品的结构和概念就形成了。因而我对这部作品的演奏也就更有权威性。”当今世界音乐舞台上的另一位杰出的小提琴家,女奇才索菲·穆特也是贝多芬小提琴协奏曲的最优秀的诠释者之一,她曾得到过梅纽因的许多教导,如今人们将穆特誉为“女梅纽因”。

梅纽因在音乐舞台上所做的不仅仅是演奏小提琴,他呈现在我们面前的是生动的音乐再创造,更多的是对心灵美的一种追求。他对待音乐犹如母亲温暖的双臂怀抱婴儿、温柔的目光注视着她的骨肉时那样的感情,总是如此地深情。将他博大精深的表现力凝聚在“深情”二字上,可以说是对梅纽因小提琴音乐演奏风格的最好总结。

“深情”和“崇高”似乎是梅纽因的天性,但又不尽然。同样,他的才能和境界既是上帝赐予的,但又更是他自己后天非凡努力所得。

咏　言　三

1916年4月22日,一位男婴降临在纽约的一个从俄国移居而来的犹太家庭里,他就是父亲莫伊谢和母亲玛鲁塔的头生子耶胡迪·梅纽因。伟大的母亲以渊博知识和深沉的大提琴声音孕育了他,父亲用优美的小提琴和唱歌熏陶了他,这样的生理、血液传承使他与音乐结下了不解之缘。两三岁的梅纽因时常在父母的怀里坐在音乐厅、歌剧院里聆听着音乐舞台上的旋律和节奏,

或注视着歌剧舞台上的歌唱和表演。随着舞台上弓弦的运动、指挥棒的旋转、歌喉的宣叙，一颗幼小但伟大的心灵在这样的摇篮里成长了。

《三字经》开篇就说，人之初、性本善。也就是说，初来到人世间的心灵是无瑕、天真的，是一片丝毫没有受到过侵蚀的净土。然后，孩童以其对周围世界格外的好奇，不断地吸收，不断地模仿，不断地以孩童特有的创造力，在那块净土上建筑自己的想象和对于这个世界的理解。在建筑自己的想象和理解这个世界过程中，孩童有一种天生的归类能力，他们大多只对与自己年龄相仿的孩子有感应。梅纽因就是在这样的孩童天性中成长起来的。虽然他在舞台上看到的是这种各样的乐器，在家里听到的更多的是母亲的大提琴声，然而，孩童的“自知自明”态度使得梅纽因对母亲和舞台上的那些大尺寸的“大家伙”不感兴趣，而只对小提琴情有独钟。因为家人见小小的梅纽因会连续很长时间眼睛一眨都不眨地看着父亲演奏小提琴，又见着他用东西模仿着父亲样子摆着拉小提琴的姿态，从梅纽因幼小的眼神里，大人们注意到了他的兴趣。于是，为了满足小孩的好奇，家人给了他一把玩具小提琴。谁也没有料到，梅纽因随即将玩具小提琴砸了个稀巴烂。大人们惊呆了，还没有等大人们问话，梅纽因就说，他要的是一件真正的乐器，他强调，要一把能够抒发他感情的真正的小提琴。

天才是什么？一个非乎寻常的超人心智就是天才！5 岁的梅纽因就是以他非凡的心智表现了音乐天才。1921 年 10 月 26 日，只有半年琴龄的梅纽因在豪华的“费尔基特大酒店学生演奏会”上举行了令人瞠目结舌的表演。两年后，这位崭露头角的琴童成为了当时著名的小提琴家帕尔辛格的正式门生，并且在他的指挥下，梅纽因与旧金山交响乐团合作演奏了门德尔松的《e 小调小提琴协奏曲》。

梅纽因的不寻常才华不断地受到人们的注意。1926 年,艺术保护人西德尼·埃尔曼为使这位孩子的音乐才华得到真正的培养和深造,他出资让梅纽因一家前往欧洲。在比利时,10 岁的梅纽因在小提琴泰斗伊萨依面前演奏了拉罗的《西班牙交响曲》,大师对他的演奏给予了很高的评价。确立成年之后的梅纽因在世界音乐舞台上的大师地位、伟大成就和崇高威望是与一个关键人物密切相连的。这位关键人物就是享有世界盛名的小提琴家和作曲家乔治 * 埃奈斯库。当时由于伊萨依年老体迈无力接受梅纽因作为学生,然而,这位小琴童却非常有幸地在巴黎邂逅了大师埃奈斯库。埃奈斯库是梅纽因教父般的恩师,可是,当时他与埃奈斯库的相识却有一番故事。

"我想跟您学琴",小琴童说。

"大概你弄错了吧,我从来不教私人学生",大师回答。

"但是,我一定要跟您学琴,我乞求您听听我拉琴",小琴童固执地要求。

"可是,这事不好办,我正要出远门去外地巡回演出。明天一清早 6 点半就要动身",大师依然摇着头。

"我可以早来一小时,趁您在收拾行李的时候拉给您听,行不行?"小琴童坚持并且恳求地说。

法国大提琴家、巴黎音乐学院的教授赫金格当时在场,他对梅纽因说:"小家伙,你胜利了"。埃奈斯库被只有 10 岁的梅纽因的直率、坚定,同时又充满天真稚气的性格所吸引。大师将手放在小琴童的肩上,说:"好吧,5 点半到克里希街 26 号。我在那里等你。"

次日清晨大师聆听小琴童演奏的结果是不言而喻的了,它为梅纽因走向国际小提琴舞台打开了大门。更重要的是,大师的首肯和对这位小琴童的接纳是梅纽因以后成为成熟的小提琴家和音乐家的基石。埃奈斯库不仅对梅纽因的父亲申明授课不收费,

而且还说:"耶胡迪给我带来的快乐完全抵得过我给他的好处。"在名师的指点下,梅纽因的琴艺神速发展和提高。于是,就有了我们所了解到的一年之后的卡内基音乐厅里贝多芬小提琴协奏曲演出的轰动,以及相继发生的一系列惊人的"梅纽因现象"。当时纽约最富有盛名的音乐评论家阿林·唐斯在《纽约时报》上的评论给予小梅纽因极高的赞赏,称这位年仅10岁的琴童是"一位早熟的伟大艺术家。"

梅纽因出名后,繁忙的演出一直不断。1932年,梅纽因在伦敦演奏了英国著名作曲家埃尔加的《b小调小提琴协奏曲》,而且是由埃尔加亲自指挥演出的。舆论界评价说,一老一少配合得简直天衣无缝、完美无比、精彩之极。由此,埃尔加对这位少年天才小提琴家的才华非常欣赏。他们也因此而成为挚友。

1935年是梅纽因早年演出生涯中最为辉煌的一年。他做了一次环球一周的长途旅行演出。在这次演出中,梅纽因经过了十几个国家的60几个城市。这些国家和地区的听众们对他的演奏和才华都惊叹不已。如此繁忙的演奏活动一直持续到1936年。

咏 言 四

大家对琴童的神奇才华惊叹不已,然而,他们只看到琴童的非凡天资和神速进步,却没有注意到给予他格外小心的保护。比如,帕尔辛格对梅纽因的启蒙确实有着不可估量的作用,但是他却无穷尽地挖掘琴童的天资,没有注意到小梅纽因天生双臂略短的生理特点,更是忽略了对孩子的技术基础训练,过多、过早地消耗琴童身上的本能和天才。一味地宠容不寻常的才华,事实上给尚未成熟的天才种下了以后漫长艺术路途中的苦果。

人们常常引用荣格的话,即"伟大的天才是人类这棵果树上所结下的最好、经常也是最危险的果子,它们总是悬挂在极易折

断的最软弱的树枝上。”的确如此，天才升起得早，他所显现的阴影也就可能越深。缠在天才身上的阴影是什么呢？这种阴影的出现可能会有各种阶段：有的是很明显的，有的则是采取隐蔽、潜伏的形式。每一种天生的才能，不管是对美的感受、生理的特长、管理和经营才干，都有他诱人的一面，危险在于有才能的人往往会看重自己的才能，而且也被别人过分看重。所以，一旦天资衰退了，那么就会导致严重的危机，会产生使整个人都崩溃的感觉。原来那种无约束的才能，那种不需要刻苦努力就具有的才能，那种随心所欲可以支配的才能现在不见了，那时的打击是可想而知的。这里有几种选择，一是得过且过，顺其自然；一是自暴自弃，一蹶不振，我们已经看到有许许多多早年天才从人们的记忆中消失；再一就是认识自己的不足，通过有意识地、细致地从头学起，把过去拥有过的才能找回来。这时，原来具有这种才能的人可能会向自己提出这样一个根本性问题：“我需要把它再寻找回来吗？我愿意付出这个代价吗？”这是许许多多天才性人物都会面临的抉择。正如《梅纽因谈话录》作者罗宾·丹尼尔斯所谈到梅纽因的天才问题时所指出的那样，这就是天才在“他一生中第一次出现的需要有所选择的时刻。这种阴影也可能在其他的时刻以另一种方式在你的头上盘旋，例如为了摆脱由于父母过高的期望所形成的负担，或是个人的成长与发展中的创造力不相称，事业上出现了某种停顿状态，缺少解决内在矛盾的动力，甚至陷入到其他密切有关的问题中去。”

本能是一种与生俱来的东西，而态度和认识是后天的，是通过学习和经历所形成的。怎样对待自己的天才，怎样面对天才带来的困惑，怎样来解决人生道路上的艰难，这就是一个人对于事业、生活和人生的态度和认识。一般来说，天才所带来的阴影往往被人们看成是一种不好的兆头，然而，如果我们透过它的外表，透过现象看到它的本质，就可以看出阴影到底是什么东西。假如

我们甚至以积极的态度来欢迎它们，那么，阴影便就成为了我们生活的老师。

梅纽因最辉煌的时候，也同时是他最艰难的时刻。他自己清醒地认识到，本能正在消失，感性和直觉已经远远不能支撑他对艺术进一步的追求，再就是生理上的缺陷越来越妨碍和限制他在演奏技术上的发展。他面临了抉择。值得我们大家庆幸的是，梅纽因勇敢地面对他那罕见才能的阴影，并从中学到了有益的经验。1936 年的那次环球旅行演出后，梅纽因突然取消一切演出活动，刹那间从世界音乐舞台上消失了。

一个刚刚在国际音乐舞台上确立了地位的年轻音乐家突然从听众眼前消失了，人们对此不能理解。梅纽因为什么要急流勇退？梅纽因在哪里？梅纽因在做什么？

梅纽因整整消失了 18 个月。梅纽因从环球旅行演出回来后和全家在加利福尼亚的别墅里隐居了一年半之久。当时梅纽因已满 19 岁。这正是少年逐渐变为成人的时期，此时明显化的内在深刻危机使梅纽因不得不采取这一决定。他认为，自己有必要与世隔绝进行自我检查和研究音乐艺术的一些实质性问题。他决心从儿童般的仅仅依靠直觉来拉琴的状态中脱离出来，开始寻找和思考演奏中的理性成分和规律。他坦率地对别人说，从孩童时代起教过他的每一位老师都让他在艺术上得到可喜的进步，可是他们并没有教会他认真按部就班地去研究小提琴艺术的学问。梅纽因开始成熟了，他将自己对小提琴演奏艺术的领会从感性走向了理性，由直觉上升为认知，摆脱了蒙昧的无意识而达到了自觉的有意识。

拉阿本在《古今杰出小提琴家》中写到："有趣的是他那种大概没有哪个演奏家采取过的解决小提琴难题的办法。他的研究不仅仅进行到演奏著作和教科书为止，还钻研心理学、解剖学、生理学……甚至营养学。他有意想查明各种现象内在的联系并弄

清心理、生理以及生物学种种极其复杂因素对拉琴的影响。"根据以后梅纽因在音乐艺术上所表现出来的造诣,我们可以清楚地看到,在研究小提琴演奏技术的同时,一个成熟的精神世界正在他的身上显现出来。比如,梅纽因作为一个演奏家,在演奏时所表现的热情中增加了一种内心明哲的成份,这种成份逐渐成为了他演奏艺术的主要特征。拉阿本还指出:"现在他努力追求的是要挖掘出音乐深处蕴藏的精神财富;他爱慕巴赫和贝多芬,但并非爱慕英雄气概的普通公民的巴赫和贝多芬,而是敬佩沉浸与悲痛却为捍卫人类和人道主义而进行新的道德战役,因此从悲痛中奋起反抗的严肃深思的巴赫和贝多芬。"

梅纽因的"内心明哲"的特征是怎么样建立起来的呢?是大量的书籍,特别是那些思想性非常强的著作给了他许多精神营养和启迪。在《梅纽因谈话录》中,他自己回忆道:

> 我受康斯坦丁·布伦纳哲学著作的影响极大。他是德籍犹太人,当纳粹德国占领荷兰后,他被捕,并被纳粹分子用瓦斯杀害了。
>
> 1938年,一位匿名者给我寄来一批布伦纳的书,这可能是布伦纳的亲朋好友估计我会对他的书感兴趣而寄给我的。我从来没有见过布伦纳,但战后有人给我看一封信,在信中,布伦纳曾提起过我。
>
> 布伦纳的哲学思想主要来自东方,也有我十分崇敬的荷兰哲学家斯宾诺沙的影响。而他的著作又非常德国化。他写过很美的散文,并以讲德语为自豪。因为这种非常适合表达哲学思想和某些抽象思维。我花了几个星期的时间才理解他的写作风格,从那以后,我就不断地阅读他的著作。布伦纳的哲学思想是我的行动指南,使我能处理好生活中的各种事情。这种指导思想继续在我身上不断地发挥作用。

……

在我读过的所有哲学论述中，布伦纳的观点最接近我自己在生活中凭直觉而产生的概念。他力图消除人与人、国家与国家、人类与宇宙之间的那些明显的矛盾和差异。当我寻求正确的宇宙观时，布伦纳的著作给了我很大帮助。它使我懂得了许多道理，拨正了生命的航向，并且使我获得了判断生活中各种事情的能力。

普通人在青少年时期的教育都是在学校完成的，他们的知识大多是在学校里得到的。而梅纽因却不一样，他没有进过正规学校学习。虽然家庭给了他很好的教育条件，但是梅纽因早年的主要精力是在音乐和小提琴上。当他觉悟到思想和知识对于艺术造诣的提高是如此重要，梅纽因开始广泛地读书，犹如海绵吸水般地大量接受和补充知识。我们从以上他自己的叙述中看到，哲学对他的影响是如此之大。他的阅读范围相当广泛，文学更是他阅读的内容，如马克吐温、维拉卡瑟、巴尔扎克、狄更斯、莎士比亚、托尔斯泰、雨果、唐奈、马维尔、霍尔德林、歌德等小说和诗歌。甚至中国先秦哲人老子的著作一直是梅纽因非常亲密的伙伴，因为在他的琴盒里永远有一本英文版的《老子》。

将近两年的隐居自修，梅纽因得到的不只是小提琴演奏技术上的焕然一新，更重要的是他在思想、精神上的升华。梅纽因在音乐演奏上更成熟了，在艺术造诣上更成熟了，同时在人格和精神境界上也更是成熟了。

咏 言 五

正当梅纽因以全新的姿态重新出现在世界音乐舞台的时候，第二次世界大战爆发了。虽然战争影响了他的正常音乐活动和

个人生活，而且当时梅纽因已经是有两个孩子的父亲，他可以不必服役参战，但是作为一名有良心的艺术家，梅纽因并没有躲进自己的狭小的艺术殿堂，而是非常积极地为人类和平、为正义、为反法西斯贡献自己的力量。战争期间，梅纽因从阿留申群岛到加勒比海，然后再顺着大西洋，几乎走遍了所有兵营，一共为美国和盟军举行了多达500场次的演奏。而且，演奏的都是非常经典的作品，如巴赫、贝多芬、门德尔松等的小提琴曲。在这些演出中，梅纽因都是和士兵一样身穿着军服进行演奏。有几次音乐会是在空军基地附近举行，演出中途遇到军事演习，就不得不等到演习完毕继续举行。梅纽因回忆，那段时间的演出中时常断弦，他就不厌其烦地按好弦之后继续演出。还有一次，为了满足热情的听众要求，由于飞机故障，起飞了三次后才到达目的地。到了那里，人们以“我们的哈姆莱特”的致词来表示对他的欢迎。在许多为军队演出中，梅纽因不仅用他的音乐，同时也在演奏会上对听众讲解音乐作品。他回忆道：

> 在战争年代里我为军队演出时，有时我也简短地讲一讲我所演奏的作品。由于那时从未有过印好的节目单，所以我要自己报节目。假如某个曲子是听众不太熟悉的，我就要简单地讲一讲。总的说来，他们都是些很好的、有接受能力的听众。
>
> 不久我就形成了一种战时开音乐会的形式。通常我总是先拉一首短小、明亮的小曲，我感到最合适的就是克莱斯勒的《前奏曲与快板》。演奏这个曲子就能吸引住他们的注意力。接下来再拉一首15分钟到20分钟的长一点的曲子，例如门德尔松的协奏曲或《克莱采尔奏鸣曲》的第一乐章，也可以是巴赫的独奏曲，有时甚至可以拉巴托克的《第一小提琴和钢琴奏鸣曲》中的第一乐章或是最后一个乐章。然

后再拉5到6首小曲子。整个节目大约需要一个小时。通常我一天要开3场这样的音乐会。

梅纽因同样也举行许多正式的音乐会。1943年,他在纽约结识了巴托克,次年他首次演奏了巴托克为他写作的无伴奏小提琴奏鸣曲。1945年,梅纽因对法国、荷兰、捷克和苏联四国进行了访问演出。在柴可夫斯基音乐厅,梅纽因和奥依斯特拉赫合奏巴赫的小提琴二重协奏曲。他又在英国与勃里顿合作演出。梅纽因是巴黎解放后第一个登上巴黎歌剧院舞台的音乐家。也是战后第一个位犹太音乐家与德国人富特文格勒指挥的柏林交响乐团进行了合作演出。这场犹太小提琴家与德国指挥家的合作曾引起世界的轩然大波。起初,人们并不理解梅纽因宽宏而崇高的人文精神,他们觉得这是民族变节行为。有好几年以色列不欢迎他前去演出,即使最终去了以色列,他在机场上得到的接待也是极其的冷漠和沉寂。然而,梅纽因以他美妙的音乐和博爱的心灵消除了民族间的敌意,赢得了和解。梅纽因再次访问以色列时,人们对他的评论是:“像梅纽因这样激动人心的演奏甚至可以叫无神论者不由自主地相信起神灵。”

在那段时间里,梅纽因将公开演出得来的每年十多万收入都捐献给慈善事业,帮助犹太人和在德国集中营里的受害者。同时,他还经常举行慈善募捐义演,将收入用于英国、法国、比利时和荷兰战后的重建工作。舆论常常说,梅纽因是音乐世界中最伟大的人道主义者之一。

咏言六

我们已经了解到,梅纽因的小提琴技巧和艺术,以及其他各方面的能力,都是经过艰苦奋斗赢得的。在他不同的演奏生涯和

生活的各个阶段，他的成绩都是经过一次再次的艰苦努力重新获得的。天才就像下午斜射的太阳，形成很长的一条影子。早年过多地消耗天才所造成的影响又一次显现出来。50年代的后期，由于积累下来的职业病，加上本身的生理缺陷给演奏带来的障碍很明显地暴露了出来，梅纽因的艺术生涯再一次受到威胁。然而，他又一次战胜了危机。拉阿本这样评价道："当然，他的右手并非完整无恙，站在我们面前的并不是一个真正恢复生理健康的实例，却是一个用意志战胜病魔的榜样。梅纽因究竟是梅纽因！他那真正艺术家的灵感过去和现在都同样迫使人们忘记他的右手、他的技术。"

这就是梅纽因的伟大之处。他给予人们的不仅仅是小提琴演奏，也不仅仅是传达作曲家的创作意图，更不仅仅只是以他的天才来表现音乐和他个人的感情。换句话说，梅纽因在人们心目中形象不只是一个具有非凡造诣的伟大音乐家，人们对他的爱戴和崇敬更多的是因为他的品格和爱心。

梅纽因对音乐事业的贡献所涉及的方面非常广泛，他还是一位音乐教育家、指挥家、音乐评论家、音乐活动家。由他亲手创办了许多非常重要的音乐团体和活动，例如"梅纽因室内乐团"、"巴思音乐节"、"温泽音乐节"、"格什塔德音乐节"等。其中，教学在梅纽因音乐事业中占有极为重要的地位。梅纽因学校在世界小提琴教育中有着独特而又重要的意义。梅纽因学校的宗旨是全面地培养学生的素质。从音乐到自然科学，从打球到排练和期末演奏会，所学习的课程和活动的内容非常丰富。梅纽因强调，"所有成员：校长和他的妻子、全体教职员工以及学生都是紧密团结的。大家都意识到，自己就像一部音乐作品中的一个声部，或是一部戏剧中的一个角色，都必须对整个集体做出自己的贡献。"梅纽因学校把学习拉琴和学习做人紧紧地结合在一起，从办学的宗旨我们可以看到，梅纽因希望它的学校的学生们将来

都能够成为具有音乐才能和高尚人格并举的艺术家。

由于梅纽因的卓越成就，英国、法国、德国、比利时、希腊都曾授予他荣誉勋章，而且英国牛津和剑桥大学分别授予他荣誉博士学位。从60年代末到70年代，梅纽因曾三次连任国际音乐家理事会主席的职务。

俗话说，一个成功的男人背后一定有一位伟大的女人。梅纽因就是一个典型的例子，他的伟大离不开一个重要的因素，那就是他的妻子狄安娜。然而，梅纽因的感情生活并不是一帆风顺的。1938年，梅纽因在伦敦演出时认识了尼克拉斯，他们很快就结了婚。可是由于尼克拉斯不理解、不能接受梅纽因对于艺术的献身精神，最终他们不得不以离婚告终。数年后，梅纽因与英国舞蹈家狄安娜相遇，1947年他们结为伉俪。狄安娜的艺术修养和对丈夫的理解支持是梅纽因的艺术和人格趋于完美的重要源泉。听一听梅纽因自己对妻子的评价：

> 狄安娜和我在某些方面很相同，我们都是献身于艺术的人。她成长在一个音乐家庭中，学的是芭蕾舞，对音乐很有修养。…… 当我第一次遇到狄安娜时，我马上感到她就是我一直寻求的人。她给了我和我的工作非常大的帮助。…… 她真的是一位罕见的贤妻良母，她既要陪着我到世界各地旅行，又要照看我们的孩子。我所以能取得这样的成绩，首先就要归功于她。

咏 言 七

丹尼尔斯在《梅纽因谈话录》的“引言”中评价道：半个多世纪以来，梅纽因把他的生命献给了音乐。他的名声在世界各大洲

几代人之间传播。他不仅作为一位音乐家,而且作为自由生活的倡导者,触动了世界各国男女老少的内心和生活;他是一位艺术家,然而他所受到的尊敬却远远超过了他所从事的艺术范畴。他在什么地方,他的家也就在什么地方:印度、希腊、瑞士、中国等等。人们日夜不停地从世界各地打电话给他,邀请他去演奏、指挥、教学和主持讲座。梅纽因就像熟悉年轻的小提琴学生那样,熟悉那些世界上著名的政治家和活动家。他的活动范围极为广泛。用不着事先准备,他就能很有权威地、十分生动地讲述巴托克、巴赫、建筑学、国际大事,以及天然事物的好处等等。他所阐述的思想闪耀着一束束的火花。梅纽因对他周围的事情就像对待他的小提琴和音乐作品那样热诚。尽管他的艺术是那么不平凡,可是他总是提醒我们每一个人,始终让自己保持最优秀的品德,这样你就会感染别人。也正是如此,梅纽因在二十世纪世界音乐文化中起着非常独特的作用。

结　语

梅纽因通过他的小提琴发出的无与伦比的美妙声音所传达出来的高贵人格、精神和境界,赢得了世界对他的爱戴和崇敬。让我们永远缅怀这位集世界伟大的小提琴大师、世界著名的音乐表演艺术家、具有崇高思想和渊源知识的伟大学者,以及善良和伟大的人道主义战士称号于一身的人类音乐和博爱的使者:梅纽因。

[参考书目]

Robin Daniels: Conversation with Menuhin, New York: St. Martin's

Press, 1980.
拉阿本:《古今杰出小提琴家》,人民音乐出版社,1997年。
景作人:《20世纪世界小提琴大师精粹》,世界图书出版公司,1998年。

(原载于二十世纪世界名人丛书《十大音乐家》
上海古籍出版社,2001年)

后记：题解二则

题解之一：学无界、知无涯

拙著《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》中有这样一节：

> 安迪从小喜欢音乐，大学上了音乐学院，但是研究生读的是计算机，而博士却读的是人类学。我很敏感地注意到安迪寻求教育经历中所体现的思想认识过程。他说，大学本科里选择音乐是浪漫主义的理想给了他激情，这是年轻的一代都向往的生活境界。我从他演奏的音乐声中，听见了依然保留着的那时候的一部分天真无邪。…… 另一方面，年轻人的幻想、梦想和理想在很大程度上是在个人的无限激情、无暇的感情和以小说、诗歌作为生活模式的“真空”于生活实际的情形下建立起来的。我们已经见到了许多由于极端浪漫的激情创造了奇迹，同样也由于极端浪漫的天真造成了悲剧。但是，对于大多数人来说，经历的大多都是从浪漫走向

现实的过程。安迪就是如此。[1]

安迪后来选择了研究生院的计算机专业，因为他发现，就个人而言，早年理想中的浪漫主义在现实生活中基本上是不存在的；从社会的角度来说，科学才是文明的根本出路。两年的学业后，又是一年的社会职业经历，然而，安迪又发现三年前的想法有必要修正，因为他理解，科学是推动社会进步、提高社会文明的手段，而决不是目的。人类社会发展的根本目的是对人类自身的理解，这样的宏大前提、这样的博爱境界所需要的是人文知识而不是“二进位的数字游戏”。两年前，安迪重返学校，开始了他的人类学博士学习。我不知道几年后的安迪是否又会“否定”自己，去选择哲学，来探讨人和世界的最本质但又永远不能回答的论题。不管他将来会追求什么，他的经历、他的思想、他的感情都给了我很久很久的冥想。

笔者本人也有类似的经历和感受。

虽然小时候数学总是全校第一名，但喜爱花更多时间瞎摆弄京胡学拉样板戏。受芭蕾舞剧《红色娘子军》影响，进中学前夕，开始正规学习小提琴，十余年不间断地每日八小时的寒窗汗水，如愿以偿进入了省级管弦乐队，并曾任乐队首席和小提琴独奏演员，也兼顾作曲和指挥。然而，不久便察觉了技艺和知识之间的差异。为此，在演奏交响乐的同时，凭着求知的热情，自学音乐理论和历史各科，并且风雨无阻多年，在杭州大学夜校修满了中文系学分。继之，同等学历考入上海音乐学院就读研究生，“弃技从文”转向中国古代音乐史研究，从此踏上音乐学术的征途。

硕士毕业，留校任教后不久，期待开启更广阔的学术视野，欲探寻音乐在人类文化大环境中的多元意义和作用，赴美国留学，经过八年的艰辛努力，先后获得民族音乐学硕士、音乐人类学博士学位。增长了学识，见到了世界，历练了心智，更是深切地感悟

了多样人生。

学成是为了学有所为,回国创业,为推动音乐人类学在中国的发展,主持上海高校音乐人类学 E-研究院工作,倡导音乐文化价值平等、音乐文化多元结构,释论将音乐作为一种社会、历史、经济和文化的表现。同时,涉足出版业,担负起筹建和经营上海音乐学院出版社的责任,为他人做嫁衣裳的"牺牲"和艰辛,为的是在市场经济的氛围中,努力使音乐家、音乐学者依然能有一片"纯净的"艺术天地,将他们的才华、造诣、艺术和思想记录、传播和发扬光大。

为了融入更大范围的文化研究领域和环境,作为中国艺术人类学会副会长,继承费孝通先生的遗愿,推动艺术人类学在中国的发展,与同仁们携手,努力将音乐和艺术的价值和意义安置于更为广阔的社会和文化背景中进行思考,并且亦积极参与政协和民族党派中的文化、教育工作,自觉承担和加大音乐学人的社会责任感。

不断转换角色和调整自我的经历,让我感悟和认识到:

学无界、知无涯。

题解之二：释论音乐为一种历史和文化的表达

音乐,即表达,它是一种以声音来表达的形式。表达什么?怎么样认识表达?人类为了表达,数千年(可能万年)之前就创造了音乐。在探索音乐起源的学问里,"劳动说"认为,人们在劳动过程中发明了乐器,诸如狩猎之弓、石斧之磬,从用具发展到了乐器;而"语言说"则认为,没有人声语言的高低抑扬,哪里会有旋律?有学者提出,"高山流水"、"百鸟朝凤"是着实地对自然的模仿,音乐便是"模仿"的产物;非洲"说话鼓"还为另一种学说——"信号理论"提供了依据,即当空间距离造成语言无法沟

通时，声音的音高和节奏便成为传递信息的最佳方式；"巫术说"为当今多数学者所共识，因为对自然的无知，对生死的恐惧，对上苍的敬畏，先人以占卜、膜拜的方式企图"掌握"自己的命运，于是"歌舞"随之而发生，如王国维所曰："歌舞之兴，其始于古之巫呼"。

时间不可逆转，音乐如何起源无以知晓，但它的目的就是表达，这可能是一个非常复杂的过程。对于"音乐表达什么"、"怎么样认识音乐表达"不仅是人类早期思想意识活动的问题，而且也是人类现代生活中的论题。

中国先秦的《乐记》就阐明了完善的儒家音乐思想体系，古希腊也同样有了非常具体的音乐功能的分配原则。但是，将音乐作为学问来研究，则是近一百余年的事情。1885 年奥地利学者阿德勒为"音乐学"设计了目的、方法和范围，至此，音乐才作为一门学问。那时，将探究音乐是如何产生声音、人耳是如何接受声音作为研究的主要目的，从而使音乐的学问有了科学的性质。之后，阿德勒的学科体系将音乐研究分为西方古典音乐为"历史音乐学"，而其他所有则为"体系音乐学"，随之，对音乐的认识开始了相当长的一段"历史研究"的性质。20 世纪中叶，一位人类学家博厄斯提出了"文化相对主义"的思想，另一位音乐人类学家梅里亚姆将音乐与文化融为一体。在他们的带动和一批学者的努力下，一个新学科分支——音乐人类学（或称民族音乐学）逐渐成长。于是，"西方文化中心论"在音乐研究领域开始受到质疑。经过半个世纪的发展，音乐人类学不断成熟和发展，极大地影响了当今人们对于"音乐表达什么"、"怎么样认识音乐表达"的理解和认识。

音乐人类学主张研究每一个民族、每一个种族的文化发展历史。音乐文化的评判不存在任何绝对的标准，每一种音乐文化都具有自身的价值，具有其独到之处，都应该有自己的尊严。

音乐有形式的繁复简易之别,但文化没有高低优劣之分,一切评判的标准都是相对的。“文化相对论”动摇了西方音乐文化中心论的根基,人们的思想正在经历一次深刻的转折。这种转折意味着“由人类看‘他异’—— 对于自然万物尊严的价值肯定;由个人看‘他异’——对他人的价值肯定”。法国思想家勒菲勃费尔提出了《差异主义宣言》,表明了西方思想认识中的新觉悟,即认识“他异性”和理解“差异性”。也就是说,抽象、普遍、理性的启蒙人并不存在于所有的文化和地理环境中。因为,人本来就是文化的人、社会的人、民族的人、观念的人、意识的人,而且是一个个独立的、具体的、不能复制的人。人从来就是特定文化和环境的产物。人类的各种文化、社会和民族没有价值上的差别,只有观念、行为和由之产生的具体物品的不同。

音乐人类学思想的迅速成长不仅推动了自身学科的完善,而且极大地影响了音乐学大学科的成熟。当今最权威的 2001 年第 7 版《新格罗夫音乐与音乐家词典》“音乐学”(卷 17,第 488 页)条目开篇中对音乐学性质给予了新的界定,提出音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且,音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。音乐学的这种新趋势在极大的程度上受到了社会科学的影响,特别是人类学、民族学、语言学、社会学和其他文化研究的影响,而且与音乐人类学的发展有着密切联系。哈里森及其他民族音乐学学者早就在 1963 年提出:“事实上,音乐学的整个功能将应该是民族音乐学的”。从另一个意义上讲,今天音乐人类学思想所关注音乐与文化的关系,也就是音乐学将来发展的目标和方向。[(2)]

因此,对“音乐表达什么”、“怎么样认识音乐表达”不仅是历

史的，而更多则是文化的。本论文集的宗旨，即：

释论音乐为一种历史和文化的表达。

这本集子从一个侧面反映了笔者认识和感悟音乐及其创造它的人和文化的过程。这个过程既体现了笔者学业上的进展，同时也如实地包含了不少其曾经学术思想上的幼稚（如《中国古代乐器艺术发展历程》存有不少达尔文主义进化论痕迹）、知识上的不足（如《从声响走向音响——中国古代钟的听觉审美意识探寻》、《方响考》仅涉及论题的表层）、学理上的欠缺（即便是新近的文章《城市音乐文化与音乐产业化》依然缺乏令人信服的体系化学理支撑），以及其他种种学术上尚不成熟和不尽完善之处。它们的得失犹如一面镜子，将批评、鼓励和推动自己的进步；同时也将给予同仁及后人以前车之鉴。寓意即在此。

在此，首先感谢洛地先生，是父亲最早将我引入音乐学术之门，他广博的学识、深邃的人文思想、活跃的学术思维一直来激励着我，没有家学渊源，也就不可能有我今天的认识和收益。

感谢夏野先生，先师将学生领进音乐学术领域，其在音乐上的学术建树、严谨的治学态度和谦逊、宽厚的为人深深地影响着我，学生学而有成都基于先师的教诲；以及陈应时先生一直是特别关爱、提携和鼓励我的老师，多年来他无私地为学生创造了许多成长的条件和机会，二位恩师对学生那种父爱般的关心将成为如今吾亦为人师的榜样。

感谢我的美国导师米勒先生，他对中国音乐文化的热衷，对中国学生的偏爱，他在俄亥俄肯特的寓所，就如同我在美国有一个家。

感谢钱仁康先生，这位博学多才、学贯中西的大家，令晚辈无

限崇敬，其孜孜不倦的治学精神、严谨细致的学术风范、宽广博学的研究领域，以及谦逊博爱的为人品德一直是我努力学习和工作的力量。

这本小册子献给父亲及以上诸位师长！

感谢学生陈婷婷、胡斌和徐蕊等为整理文稿和校对所进行的帮助，感谢责任编辑夏楠小姐的敬业工作和付出的辛劳。

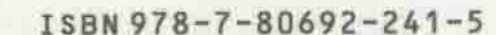
最后，特别要感谢上海市教委及科技处的各位领导，在他们的大力支持下上海音乐学院的科研工作取得了重大进展，尤其感谢上海市教委给予上海市重点学科第二期（特色学科）——“音乐文化史研究”的支持，本文集作为建设项目的内容之一，深感荣幸。

2006 年立秋初辑
2007 年元月修订
于锦绣江南·水秦阁

---

(1) 洛秦：《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》，人民音乐出版社，2001 年，第 36－7 页。

(2) 洛秦：《音乐的构成：音乐在科学、历史和文化中的解读》，广西师范大学出版社，2005 年，第 6－8 页。

ISBN 978-7-80692-241-5


9 787806 922415 >
ISBN 978-7-80692-241-5/J.234
定价：36.00元